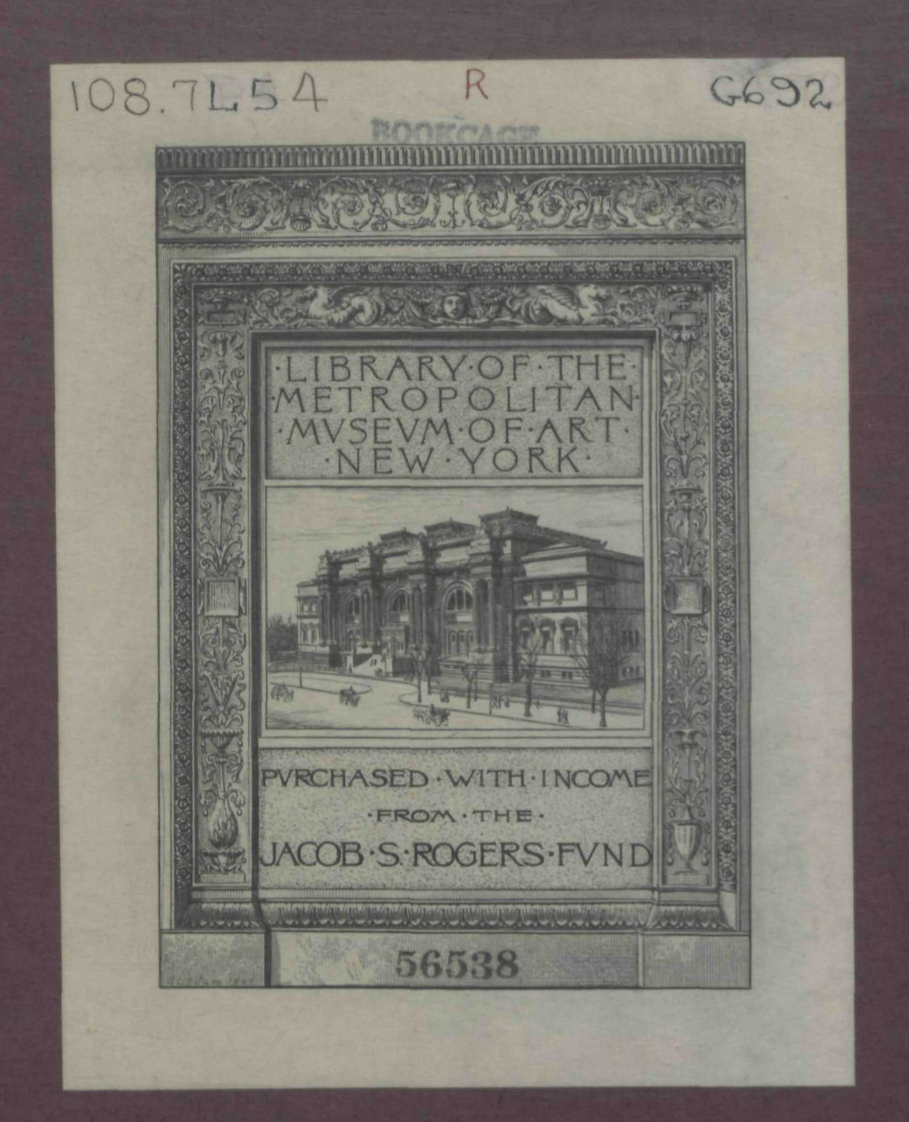


РУССКІЙ МУЗЕЙ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III

• ИЗДАНІЕ •
ТОВАРИЩЕСТВА · М · О · ВОЛЬФЪ



BOOKCASE
·LIBRARY·OF·THE·
METROPOLITAN·
·MVSEVM·OF·ART·
·NEW·YORK·
PVRCHASED·WITH·INCOME
·FROM·THE·
JACOB·S·ROGERS·FVND
56538

Breshko-Breshkovski, N. N.

The Russian museum of Emperor Alexander III.

Русскій музей Императора Александра III.

РУССКІЙ МУЗЕЙ
ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III.

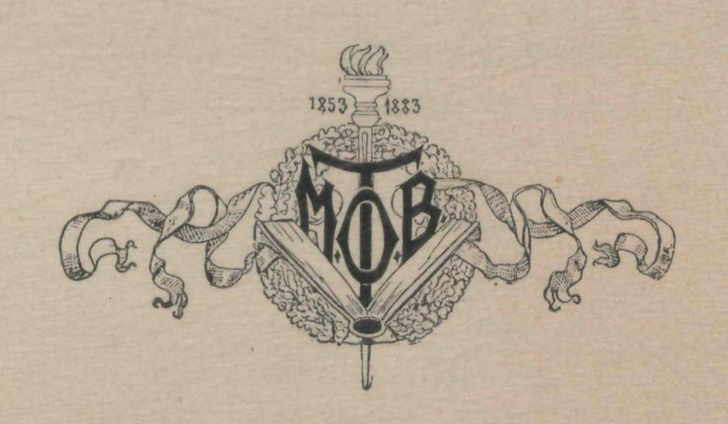


РУССКІЙ МУЗЕЙ

ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III

ТЕКСТЪ

Н. Н. БРЕШКО-БРЕШКОВСКАГО



СЪ АВТОТИПИЧЕСКИМИ КАРТИНАМИ



ИЗДАНІЕ
поставщиковъ двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
ТОВАРИЩЕСТВА М. О. ВОЛЬФЪ
С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Гост. Дв., № 18. — МОСКВА, Кузнецкій Мостъ, № 12.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 30 мая 1903 года.

Типографія Товарищества М. О. Вольфъ, С.-Петербургъ, Вас. Остр., 16 лин., д. № 5—7.



К. П. Беггровъ (1799—1875). Михайловскій дворецъ.

ВВЕДЕНІЕ.



Возникновеніе Музея Императора Александра Третьяго полно для Россіи большого значенія. Въ самомъ дѣлѣ, только теперь, благодаря этому музею, и коренные петербуржцы, и заѣзжіе провинціалы могутъ ознакомиться съ нашимъ роднымъ искусствомъ. А то, право, было стыдно передъ Москвой, гдѣ, благодаря Павлу Михайловичу Третьякову, создалась превосходная галлерея картинъ русской школы. Что-же касается Петербурга, то все русское искусство доступное для такъ-называемой большой публики, заключалось—частью въ одной полутемной комнатѣ Эрмитажа, частью въ „циркулѣ", Академіи художествъ. Но про существованіе „циркуля" знали весьма немногіе, такъ что, въ концѣ, концовъ, публика знакомилась со своимъ роднымъ искусствомъ о нѣсколькимъ картинамъ Эрмитажа. По пальцамъ можно перечесть эти картины. „Послѣдній день Помпеи" Брюллова, „Девятый валъ" Айвазовскаго, „Русалки" Константина Маковскаго, „Всемірный потопъ" Айвазовскаго,—вотъ и все почти. Не правда-ли, какъ много? Какое полное представленіе о русской школѣ могъ вынести посѣтитель Эрмитажа, гдѣ такъ обильно и богато были представлены всѣ школы, за исключеніемъ отечественной, гдѣ собрано до шестидесяти однихъ Рембрандтовъ, до сорока Рубенсовъ и до ста Вуверមановъ!...

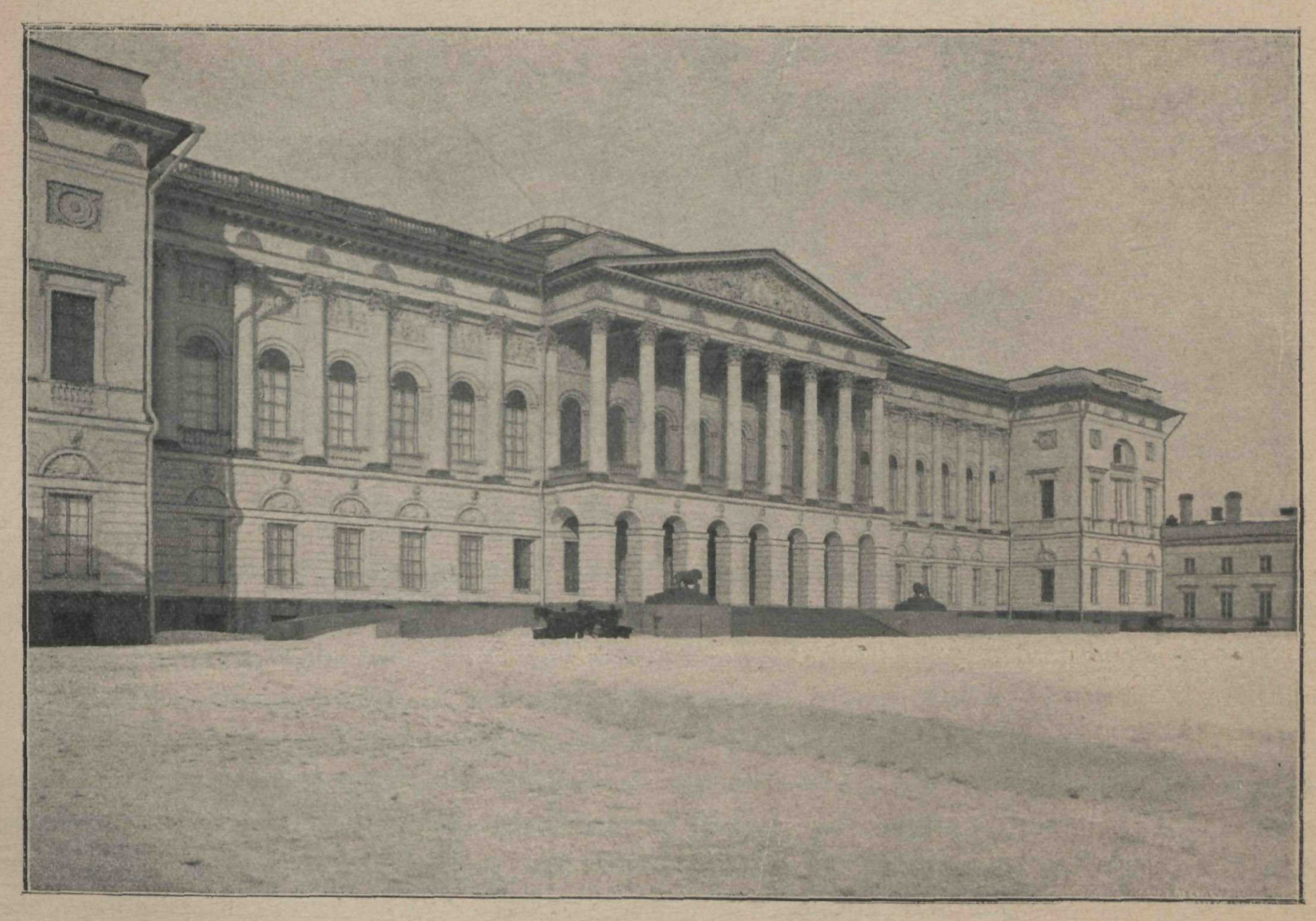
Теперь, съ возникновеніемъ Русскаго музея,—не то. Теперь въ большихъ свѣтлыхъ залахъ бывшаго Михайловскаго дворца висятъ сотни холстовъ, начиная съ исполинскихъ картинъ Брюллова и Бруни и кончая крохотными вещицами русскихъ художниковъ всѣхъ временъ и направленій. Между тѣмъ, что было всего нѣсколько лѣтъ назадъ, и что теперь—безграничная разница. Но Русскій музей возникъ вдругъ, а не создавался десятками лѣтъ, подобно Третьяковской галлереѣ, и поэтому подборъ картинъ, находящихся въ музеѣ, носитъ нѣсколь о случайный характеръ. Иначе и быть не могло. Какимъ образомъ наполнился музей картинами? Въ него поступили вещи частью изъ Эрмитажа, частью изъ дворцовъ, частью пожертвованія высокопоставленныхъ коллекціонеровъ. Послѣднимъ обстоятельствомъ легко объясняется наличность множества историческихъ портретовъ кисти такихъ мастеровъ, какъ Левицкій и Боровиковскій. Прямо изъ фамильныхъ галлерей перешли въ музей эти портреты, главнымъ образомъ предковъ нынѣшнихъ жертвователей. Еще недавно они были доступны только для избранныхъ. Теперь-же превосходными Левицкими и Боровиковскими можетъ любоваться всякій.

За то не можетъ похвастаться музей выдающимися портретами послѣдняго и настоящаго времени. Лучшія произведенія въ этой области—Перова, Крамского, Рѣпина и Сѣрова—находятся въ Третьяковской галлереѣ. Бѣденъ также музей русскимъ пейзажемъ и жанромъ. Почти нѣтъ Мещерскаго, Куинджи, Федора Васильева, а Саврасова—нѣтъ вовсе. Сергѣевъ представленъ одной только акварелью. Въ то время, какъ въ Третьяковской галлереѣ собранъ безъ малаго весь Перовъ,—этотъ одинъ изъ главарей русскаго жанра,—въ музеѣ мы видимъ двѣ-три вещицы его изъ французской жизни, слабыя и нисколько не характерныя для творчества Василія Григорьевича. Лучшіе жанры Рѣпина, какъ, напримѣръ, „Бурлаки", „Не ждали", „Проводы новобранца", „Крестный ходъ"—тоже принадлежатъ Третьяковской галлереѣ. Въ музеѣ всего двѣ картины Владиміра Маковскаго, въ Третьяковской галлереѣ его произведеніями, наиболѣе характерными и сильными, занята отдѣльная комната. Но въ музеѣ болѣе чѣмъ хорошо представленъ Семирадскій, а къ стыду Третьяковской галлереи, въ ней нѣтъ ни одной вещи этого великаго художника. Покойный Павелъ Михайловичъ Третьяковъ, не взирая на весь свой умъ и любовь къ дѣлу, которому онъ себя посвятилъ, смотрѣлъ на искусство съ нѣсколько узкой точки зрѣнія. Античный міръ, разрабатываемый Семирадскимъ, не плѣнялъ Третьякова. Онъ тяготѣлъ къ русскому искусству въ буквальномъ смыслѣ этого слова. Его тянуло лишь къ тѣмъ картинамъ, гдѣ трактовалась русская жизнь въ духѣ передвижниковъ. Кромѣ того, Крамской, который былъ



ПАРАДНАЯ ЛѢСТНИЦА МУЗЕЯ.

долгое время главнымъ совѣтчикомъ Третьякова по части пріобрѣтенія картинъ, не любилъ Семирадскаго. А что онъ не любилъ Генриха Ипполитовича,—это видно изъ его писемъ. Въ то время, какъ музей обладаетъ одной изъ лучшихъ вещей во всей русской школѣ—чудной картиной Новоскольцева „Послѣднія минуты митрополита Филиппа"—въ Третьяковской галлереѣ Новоскольцевъ, подобно Семирадскому, отсутствуетъ совершенно. Изъ этого слѣдуетъ, что Музей Александра Третьяго имѣетъ нѣкоторыя преимущества надъ Третьяковской галлереей. Но все-же преимущества Третьяковской галлереи надъ музеемъ—значительнѣе. А если мы вспомнимъ, что весь Викторъ Васнецовъ Русскаго музея исчерпывается одной, далеко не удачной картиной, „Французскіе балаганы", холстомъ „Витязь на распутьи" и двумя вещами религіознаго характера,—цѣн-

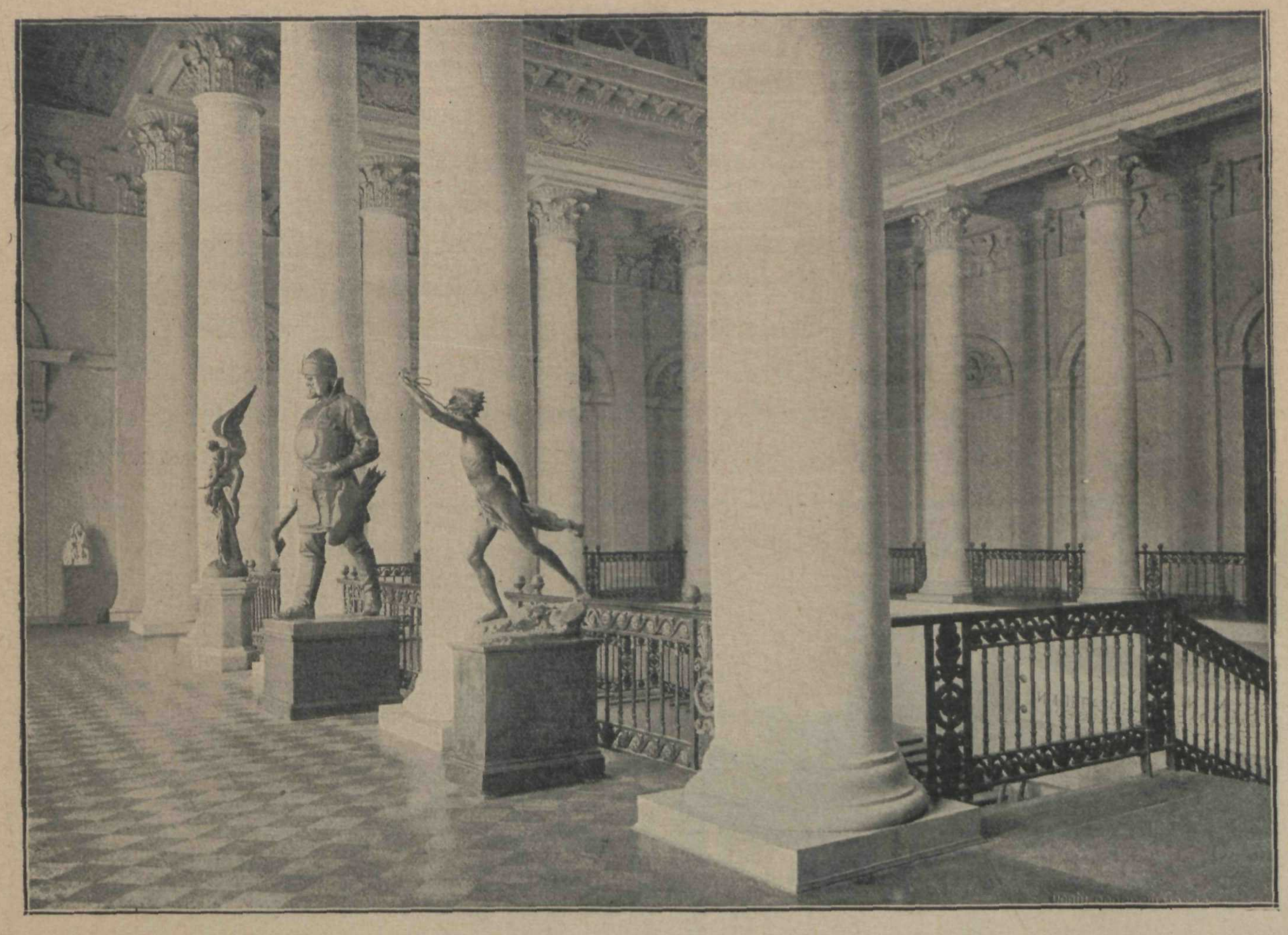


ФАСАДЪ РУССКАГО МУЗЕЯ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III.

ность московской сокровищницы, гдѣ такъ разносторонне представлено дарованіе Васнецова, выступитъ ярче.

Пожалуй, безъ конца можно было-бы сравнивать оба картинохранилища—московское и петербургское, приводя недостатки и положительныя качества обоихъ. Но это не входитъ въ нашу задачу. Скажемъ на-послѣдокъ: кто хочетъ основательно познакомиться со школой русскихъ жанристовъ шестидесятыхъ, семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годовъ, тому явится большимъ подспорьемъ Третьяковская галлерея. Кто же интересуется всей русской школой вообще, съ первыхъ шаговъ ея существованія и до послѣднихъ дней,—тому надо идти въ Музей Императора Александра Третьяго.

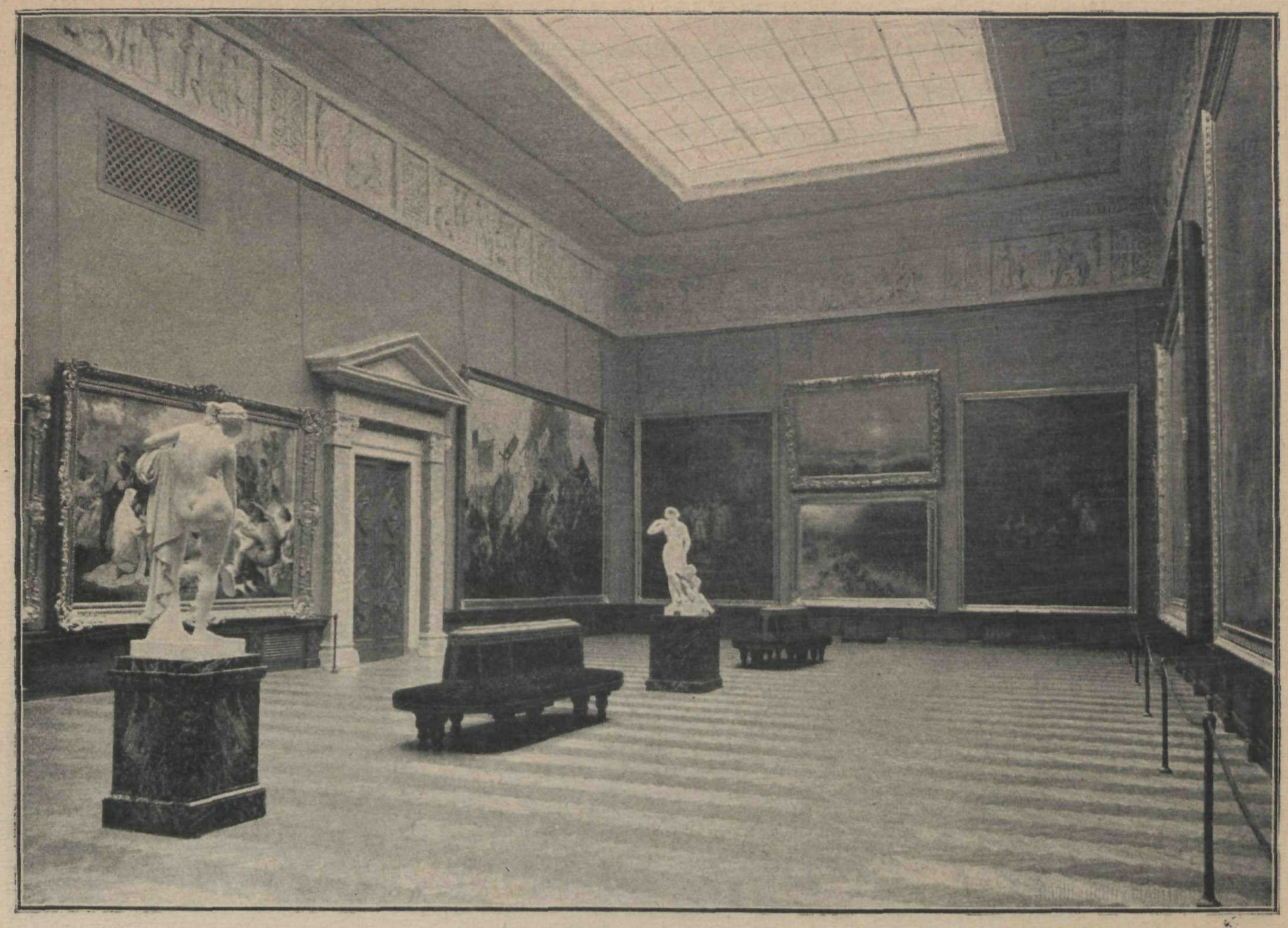
Послѣдуемъ за нимъ туда и мы.



ВЕРХНЯЯ ПЛОЩАДКА ПАРАДНОЙ ЛѢСТНИЦЫ.

Даже влюбленные во все свое иностранцы откровенно сознаются, что въ Европѣ не много такихъ музеевъ, какъ Русскій,—въ смыслѣ архитектуры освѣщенія и величины залъ. Архитектура бывшаго Михайловскаго дворца, выстроеннаго знаменитымъ въ свое время Росси,—чистѣйшій empire. Высокія стройныя колонны, увѣнчанныя красивымъ лѣпнымъ орнаментомъ, благородная гармонія линій, традиціонныя львиныя головы на фронтонѣ, съ кольцами въ зубахъ. Изъ тридцати семи залъ музея большинство тоже отдѣлано въ стилѣ empire, и только нѣкоторые—въ стилѣ Людовика XV. Архитекторъ Свиньинъ взялъ на себя трудную задачу—реставрировать и заново отдѣлать приходившій въ упадокъ Михайловскій дворецъ и,—надо отдать ему полную справедливость,—разрѣшилъ ее блестящимъ образомъ. Каждая мелочь, каждая деталь орнамента, дверная ручка, столбикъ для шнура, скамейка для сидѣнья,—все, рѣшительно все продумано, прочувствовано архитекторомъ и носитъ строго художественный характеръ. Во второй этажъ музея ведетъ широкая мраморная лѣстница, развѣтвляющаяся на-двое.

Первый залъ нижняго этажа начинается первой по времени русской картиной. Это почернѣвшій холстъ Матвѣева „Куликовская битва“, написанный въ 1719 году. Петръ Великій посылалъ Матвѣева за границу для усовершенствованія въ художествахъ. Картина полна условностей. Лошади напоминаютъ игрушечныхъ, какія можно встрѣтить у стараго итальянца Паоло Учелло. Русскіе воины напоминаютъ рыцарей-крестоносцевъ, а татары—сарацинъ. Художникъ, видимо, даже не преслѣдовалъ въ своей картинѣ мало-мальски исторической правды.



ЗАЛЪ XXIV СЪ КАРТИНАМИ БРЮЛЛОВА, БРУНИ И ДР.

Почти рядомъ съ „Куликовской битвой" висятъ колоритные, полные чарующей прелести портреты Левицкаго, Боровиковскаго и Лампи. Просто вѣрить не хочется, что они написаны всего нѣсколькими десятилѣтіями позже картины Матвѣева. Такъ страшно далеко ушли въ техникѣ эти гиганты! Долго, нѣсколько человѣческихъ жизней висѣли эти призраки угасшихъ вельможныхъ людей въ полумракѣ нѣмыхъ покоевъ Гатчинскихъ и Царскосельскихъ дворцовъ, пока они сдѣлались общимъ достояніемъ. Точно дивный, волшебный лучъ на мгновеніе озарилъ васъ и вдругъ растаялъ. Вслѣдъ за Левицкими и Боровиковскими вы видите сухія, не колоритныя, чуждыя даже намека на дѣйствительную жизнь, вымученныя картины Танкова, Д. И. Иванова, Акимова и Егорова. Печать мертвой, академической школы лежитъ на нихъ. Мѣстами эта холодность смѣняется чѣмъ-то приторно-казеннымъ, жеманнымъ. Въ картинѣ Акимова „Благословеніе на ополченіе.,—вмѣсто русскихъ крестьянъ, условные пейзаны. „Марѳа Посадница„ Д. И, Иванова—точь-въ-точь римская матрона съ классическими жестами и даже классически задрапированная. Но къ этому мы еще вернемся, когда будемъ говорить объ исторической живописи.

Вамъ душно, вамъ скучно среди этихъ нудныхъ картинъ, не говорящихъ ровно ничего ни уму, ни сердцу, ни эстетическому чувству. Вы уже готовы вернуться назадъ, къ Левицкому и Боровиковскому, къ тѣмъ призракамъ, которыхъ они запечатлѣли своей волшебной кистью,—но любопытство влечетъ васъ дальше. За этой мертвенной пустыней чуется присутствіе новыхъ, плодородныхъ оазисовъ.

Еще нѣсколько шаговъ,—и вашъ глазъ отдыхаетъ на изящныхъ,жизненныхъ и говорящихъ о большихъ анатомическихъ познаніяхъ статуэткахъ барона П. К. Клодта фонъ-Юргенсбурга. А вотъ и залъ съ картинами Александра Осиповича Орловскаго. Картины въ сущности не важныя Рисунки Орловскаго, смѣлые и виртуозные,—куда лучше. Но все-же интересны и картины. Онѣ чужды чопорнаго академизма. Въ нихъ есть душа, есть порывъ, есть какой-то романтическій размахъ, чувствуется просторъ, знаніе жизни. Орловскій со своими сражающимися всадниками, съ казаками, которые убиваютъ тигровъ, съ кораблекрушеніями—романтикъ чистѣйшей воды. Это русскій Делакруа.

Вотъ цѣлая фаланга нашихъ старыхъ пейзажистовъ: Алексѣевъ, Мат-



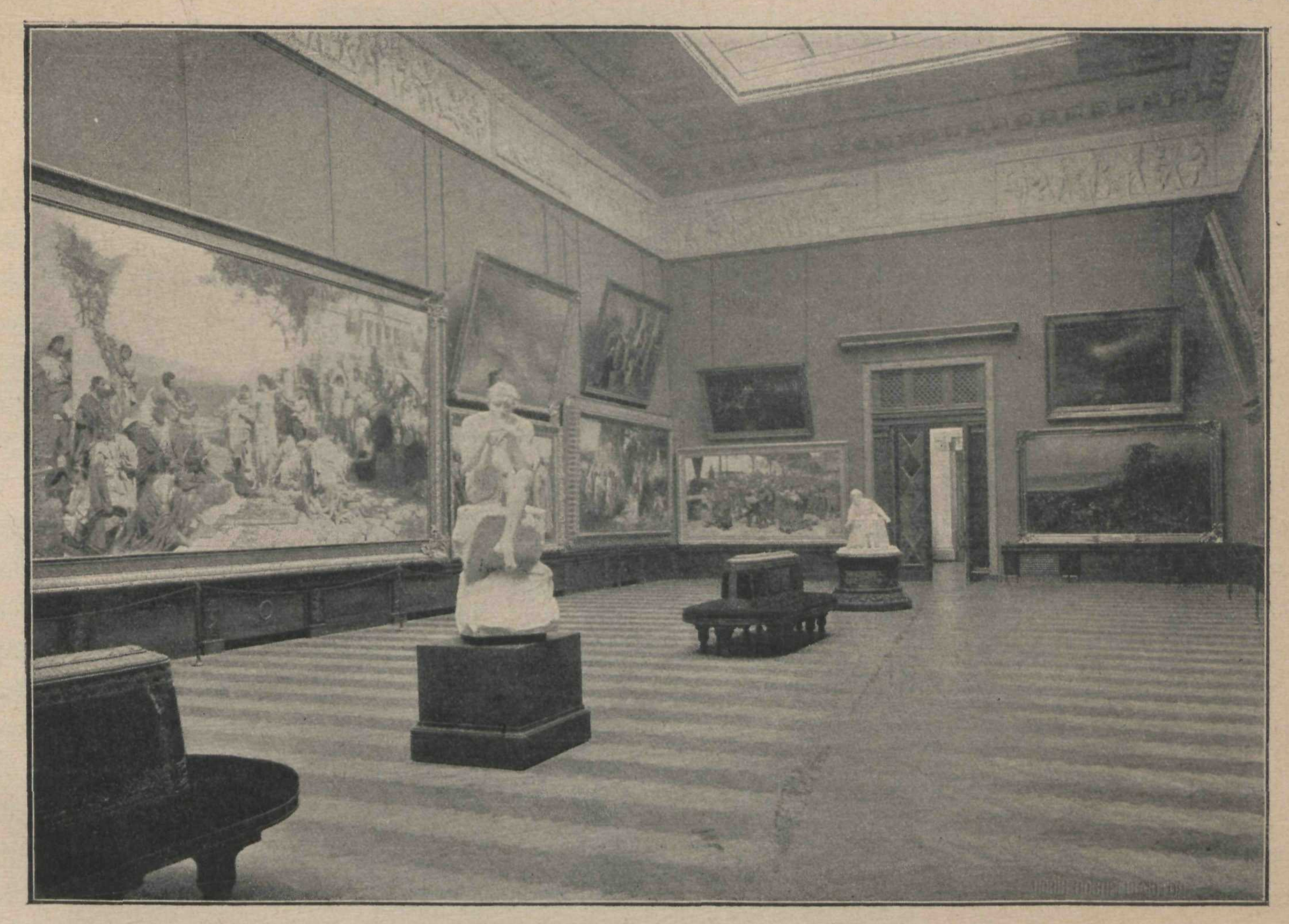
ЗАЛЪ XXIV СЪ КАРТИНАМИ БРЮЛЛОВА, БРУНИ И ДР.

вѣевъ, Галактіоновъ, графъ Мордвиновъ, М. Воробьевъ. Это тщательно выписанныя вещи съ деревьями, водопадами, деревушками, декоративно-красивыми мѣстностями. Характерные образчики такъ-называемой ландшафтной, парадной живописи. Тогда не существовало интимнаго пейзажа,—изображенія скромныхъ, бѣдныхъ внѣшними предметами, уголковъ природы. Трактовать застѣнчивую родную природу считалось чуть-ли не унизительнымъ для ландшафтнаго живописца. Допускалось исключеніе только для пейзажей - портретовъ. Въ большой была модѣ у нашихъ художниковъ нарядная природа Италіи.

Въ томъ залѣ, гдѣ находятся портреты Ореста Кипренскаго, остаешься долго. Уходить не хочется. Какой это былъ большой, изумительный портретистъ! Титаническая страстность Рубенса сочеталась у него съ горячей, широкой

живописью Рембрандта. Портреты Кипренскаго—это цѣлыя поэмы въ краскахъ. Живые люди, одухотворенные какой-то мистической жизнью, глядятъ съ его мастерскихъ полотенъ. Прямо жутко становится отъ этихъ пристальныхъ взглядовъ Не даромъ итальянцы боготворили Кипренскаго, и его авто-портретъ виситъ въ флорентинской галлереѣ Уфици, рядомъ съ портретами Рафаэля, Тиціана, Гвидо-Рени, Рубенса и Рембрандта.

Въ сосѣднемъ залѣ—нѣсколько портретовъ современника Кипренскаго—Тропинина. Тоже портретистъ первоклассный. Но Тропининъ ровнѣе, спокойнѣе, сентиментальнѣе какъ-то. Не даромъ современники прозвали его русскимъ Грёзомъ. И живопись его спокойная, ровная, иногда переходящая въ чрезмѣрную



ЗАЛЪ XXV СЪ КАРТИНАМИ СЕМИРАДСКАГО, РѢПИНА И ДР.

зализанность. Кипренскій шатался по Европѣ всю свою недолговѣчную, но бурную жизнь. Тропининъ—почти не покидалъ родной Москвы. Какъ ярко отразились характеры обоихъ портретистовъ въ ихъ произведеніяхъ! Много портретовъ кисти Тропинина и Кипренскаго, въ особенности перваго, находится въ Московскомъ Румянцевскомъ музеѣ.

Рядъ картинъ Венеціанова, считающагося родоначальникомъ русскаго жанра. Въ отдѣльной статьѣ о жанровой живописи мы остановимся на творчествѣ Венеціанова подробнѣе, теперь же скажемъ, что картинки его написаны съ любовью къ дѣлу и большимъ, для того времени, мастерствомъ какъ въ смыслѣ рисунка (не условнаго), такъ и въ смыслѣ колорита.

Отъ маленькихъ, интимныхъ холстиковъ Венеціанова мы переходимъ

прямо въ общество суровыхъ, аскетическихъ гигантовъ. Это колоссальныя религіозныя композиціи Брюллова и картоны для мозаикъ и рисунки для церковной стѣнной живописи — Бруни. Люди изображены въ два и три раза больше натуральной величины. И тѣмъ ярче выступаетъ не превзойденная виртуозность обоихъ знаменитыхъ рисовальщиковъ. Только старые итальянцы могли такъ безподобно рисовать, да и то немногіе. Чувствуется опытная, набитая рука. Исканій не видно вовсе. Уголь рѣзкими линіями сразу находилъ нужныя точки. Теперь не умѣютъ такъ рисовать! Замѣчательно рисовалъ профессоръ Егоровъ. На пари въ Италіи онъ началъ рисовать группу Лаокаона съ большого пальца и кончилъ ее не вставая. Итальянцы только рты разинули. Если Бруни и уступалъ Брюллову въ мастерствѣ рисунка, въ анатомическихъ знаніяхъ, за то превосходилъ его экспрессіей, глубиной внутренняго содержанія, превосходилъ обдуманностью композиціи. Однѣми линіями Бруни умѣлъ выражать такое титаническое страданіе, что, когда смотришь его рисунки, становится жутко.

Знаменитый Карлъ Павловичъ Брюлловъ совершенно затмилъ своей блистательной славой брата, Александра Павловича Брюллова. А между тѣмъ, это былъ очень талантливый акварелистъ. Въ его акварельныхъ портретахъ и миніатюрахъ много изящества и вкуса.

Однимъ изъ послѣднихъ рисовальщиковъ старой школы былъ покойный Генрихъ Ипполитовичъ Семирадскій. Окончивъ харьковскій университетъ, онъ, безъ всякой систематической подготовки, поступилъ въ Академію художествъ, и уже черезъ годъ рисунки его попали въ оригиналъ. Нѣкоторые изъ нихъ, въ томъ числѣ „Страшный судъ", „Содомъ и Гомора", а также „Избіеніе младенцевъ", пожертвованы Академіей музею. Сколько мастерства, напримѣръ, въ его сепіи „Страшный судъ", сколько движенія, и какъ блестяще справился художникъ съ головоломными, трудными ракурсами нѣкоторыхъ фигуръ.

Въ этомъ же залѣ находится пользующаяся большой популярностью и разошедшаяся по Россіи во множествѣ репродукцій акварель Гуна „Сцена изъ Варѳоломеевской ночи". По строгой композиціи и благородству исполненія, эту вещь можно отнести къ лучшимъ не только въ русской, но и въ европейской школѣ. Нѣсколько пейзажей ученика Каляма — Эрасси. Калямъ возлагалъ на Эрасси большія надежды. Но талантливый ученикъ не успѣлъ оправдать ихъ потому что рано умеръ. Дарованіе Эрасси было неровное. Рядомъ съ тщательно выписанными въ духѣ своего великаго учителя вещами, у него попадаются пейзажи, сдѣланные широкой незаконченной манерой, совершенно въ духѣ нынѣшнихъ импрессіонистовъ. А между тѣмъ, въ тѣ далекія



ОДНА ИЗЪ ДВЕРЕЙ МУЗЕЯ

времена импрессіонизмъ даже не грезился художникамъ, не только нашимъ, но и заграничнымъ.

„Сельскій кабачекъ" Бейдемана, талантливаго, тоже безвременно угасшаго, художника, плѣняетъ сочностью красокъ и освѣщенія. Что-то среднее между старо-голландскимъ жанромъ и элегантными картинками Буше. Все, видѣнное до сихъ поръ нами, за исключеніемъ двухъ-трехъ Орловскихъ, да нѣскольких Венеціановыхъ, чуждо русской дѣйствительности. Тяготѣвшій надъ нашимъ искусствомъ классицизмъ еще мѣшалъ проснуться родному жанру. Но вотъ вы миновали четырнадцатый залъ, стѣны котораго сверху до-низу увѣшаны портретами изъ коллекціи князя Лобанова-Ростовскаго, и вы очутились среди акварелей и рисунковъ, дарованныхъ музею княгиней Тенишевой. Чѣмъ-то близкимъ, своимъ, роднымъ пахнуло на васъ отовсюду.

Вотъ рядъ охотничьихъ сценъ Петра Соколова, въ которыхъ онъ былъ неподражаемъ. Что-то Тургеневское есть въ этихъ талантливыхъ, широко и страстно сдѣланныхъ аквареляхъ. Тутъ Соколовъ— большой знатокъ русской жизни охотничьей и помѣщичьей, такъ тѣсно связанныхъ между собой. Вотъ недавно попавшій въ большой столичный городъ мальчикъ, съ лоткомъ на головѣ, съ любопытствомъ смотритъ на витрину часового магазина. Тамъ купаются въ розоватыхъ лучахъ заката одинокія сосны Писемскаго. Утопая въ снѣжныхъ сугробахъ бредутъ гуськомъ лошаденки длиннаго обоза. Холодно, морозно, кругомъ мертвая глушь. Это любимый мотивъ Каразина



БЮСТЪ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III НА ПЛОЩАДКѢ ЛѢСТНИЦЫ

Множество рисунковъ Александра Орловскаго. До дерзости смѣлые рисунки. Однимъ росчеркомъ пера Орловскій создавалъ конныя фигуры, цѣлыя группы. Орловскій замѣчателенъ тѣмъ, что первый популяризировалъ въ Россіи рисунокъ и каррикатуру. Послѣ него осталось множество каррикатуръ, злыхъ и мѣткихъ, на высокопоставленныхъ людей Александровской и Николаевской эпохи. Чисто съ престидижитаторскою ловкостью набрасывалъ онъ эти каррикатуры во время парадныхъ ужиновъ. Не чуждался Орловскій и жизни простонародной. На его рисункахъ сплошь да рядомъ можно встрѣтить деревенскихъ мужиковъ, солдатъ, уличныхъ мальчишекъ, торговокъ.

Заканчивается нижняя галлерея собраніемъ христіанскихъ древностей.

Что-то строгое, аскетическое охватываетъ васъ. Со стѣнъ глядятъ продолговатые, суровые византійскіе лики святыхъ угодниковъ.

Верхняя галлерея, гдѣ собраны картины, главнымъ образомъ, современныхъ мастеровъ, при чемъ нѣкоторыя изъ нихъ отличаются громадными размѣрами, пользуется у публики значительно бо̀льшей популярностью, чѣмъ нижняя. Первый залъ посвященъ превосходнымъ портретамъ Брюллова. Во второмъ, рядомъ со знаменитой „Помпеей", виситъ сѣроватый, написанный почти въ два тона, холстъ Бруни „Мѣдный змій". Теперь, сквозь призму нѣсколькихъ десятилѣтій, картины эти захватываютъ, поражаютъ техническими знаніями ихъ творцовъ, но не плѣняютъ. Полюбовавшись „Тайной вечерей" Ге, вы идете дальше, куда васъ манитъ „Фрина" Семирадскаго, колоритная, воздушная, цѣликомъ уносящая въ древнюю Элладу, въ эту страну красоты, пластики и чувственности. Вы отрываетесь отъ „Фрины", смотрите назадъ. Новое очарованіе при видѣ „Грѣшницы" Полѣнова. По живописи и по замыслу — это одна изъ лучшихъ вещей не только въ русской, но и во всей европейской школѣ. Репутація „Грѣшницы"—общепризнана. Она нравится не только большой публикѣ, на мнѣніе которой полагаться нельзя, но и знатокамъ. Въ восторгѣ былъ отъ нея чуткій ко всему прекрасному Гаршинъ, самъ занимавшійся живописью. Если близкое сосѣдство двухъ картинъ — „Грѣшницы" и Суриковскаго „Ермака" — и не выгодно для одной изъ нихъ, то, конечно, для грязно-коричневаго, скверно нарисованнаго, съ элементарными ошибками въ перспективѣ, напоминающаго заслонку „Ермака", а никакъ не для „Грѣшницы".

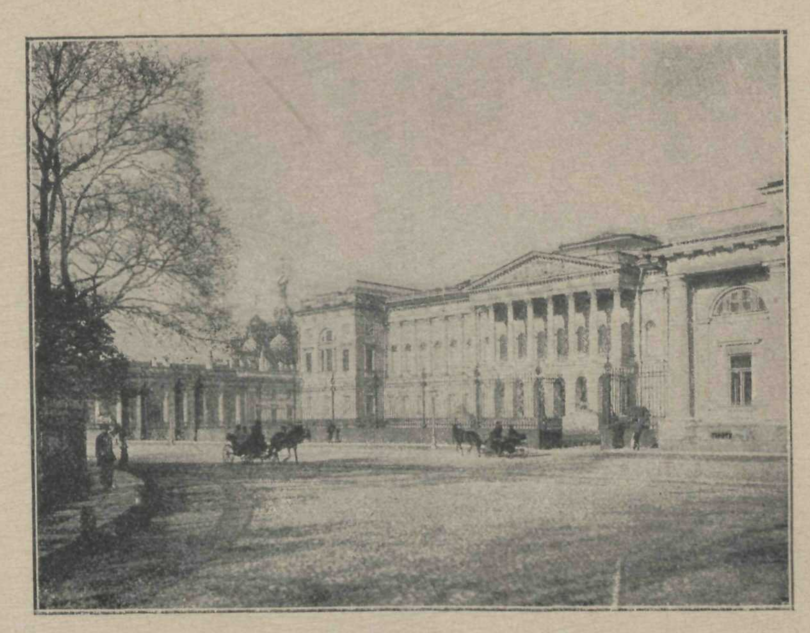
Что Рѣпинъ — художникъ-психологъ по преимуществу, это ярко чувствуется въ его историческихъ картинахъ. Рѣпинъ брался за нѣкоторые историческіе сюжеты не за тѣмъ, чтобы отразить духъ эпохи, какъ это дѣлалъ Суриковъ. Онъ не увлекался живописными, колоритными костюмами и обстановкой людей прошлаго. Рѣпинъ потому прибѣгалъ къ историческимъ сюжетамъ, что они помогали ему воплощать абстрактно психологическія идеи, внѣ времени и пространства. Поэтому историческія картины Рѣпина всегда бѣдны внѣшней обстановкой, количествомъ персонажей. Такъ же и „Запорожцы". Историческій, полуанекдотическій эпизодъ присутствуетъ здѣсь ровно настолько, насколько это было необходимо Рѣпину для его психологической задачи. Задача—животный, богатырскій, не знающій удержу смѣхъ кучки чрезвычайно типичныхъ людей, изъ которыхъ каждый смѣется сообразно своему темпераменту.

Вообще, музей не богатъ историческими картинами въ полномъ значеніи этого слова. Лучшая изъ нихъ, безъ остатка, до иллюзіи переносящая зрителя въ трактуемую художникомъ эпоху,—это картина Новоскольцева „Послѣднія минуты митрополита Филиппа„. Мало знакомый публикѣ, но весьма интересный историческій художникъ, Шварцъ не представленъ въ музеѣ вовсе. Отсутствуетъ и Сорокинъ, одинъ изъ лучшихъ нашихъ рисовальщиковъ, предъ программой котораго на большую золотую медаль остановился восхищенный, въ бытность свою въ Петербургѣ, самъ Каролюсъ-Дюранъ.

Общее заключеніе наше о картинахъ музея таково: безсистемный подборъ ихъ носитъ характеръ случайный. Много лишняго и отсутствуетъ необ-

ходимое. Но музей еще молодъ, и, вѣроятно, впослѣдствіи существующіе пробѣлы будутъ заполнены.

Пока мы сдѣлали бѣглый обзоръ музею. Торопливо, почти не останавливаясь, обошли всѣ залы. А теперь приступимъ къ болѣе подробному знакомству съ нимъ и для удобства раздѣлимъ музей на отдѣлы: исторической живописи, портретной, жанровой, пейзажной и скульптуры. Начнемъ съ исторической живописи, которая по академическимъ традиціямъ считается самой серьезной и важной.



ВНѢШНІЙ ВИДЪ МУЗЕЯ.



I.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Вначалѣ историческая живопись, подобно жанровой, влачила у насъ весьма жалкое существованіе. Во-первыхъ, не овладѣвшіе техникой художники слѣдовали въ своихъ композиціяхъ и разработкѣ ложнымъ идеаламъ, а во-вторыхъ, на картины, трактующія русскую исторію, не было никакого спроса. Тѣ немногіе меценаты - вельможи, которые интересовались живописью, предпочитали вмѣсто скучныхъ Матвѣевыхъ, Акимовыхъ, Ивановыхъ любоваться во дворцахъ своихъ пикантно-миѳологическими и буколическими мастерски-исполненными вещами Ватто, Буше, Фрагонара и Гроза.

Мы видѣли въ нижней галлереѣ музея картины Матвѣева, Иванова, Акимова и наглядно убѣдились въ томъ, какъ страшно далеки эти вещи отъ самой элементарной исторической правды. Потомъ наступаетъ и въ безъ того неурожайной исторической живописи полное затишье на многіе годы. Брюлловская „Помпея“, прогремѣвшая съ невѣроятнымъ шумомъ, вдругъ нарушила это дол-



Г. И. УГРЮМОВЪ (1764—1823) ИЗБРАНІЕ МИХАИЛА ѲЕОДОРОВИЧА РОМАНОВА НА ЦАРСТВО.

гое молчаніе. Время уходитъ, не ждетъ. Рождаются новые вкусы, новыя требованія. Теперь „Послѣдній день Помпеи“, не взирая на всю виртуозность техники, съ которой написана эта картина, можетъ намъ показаться холодной, условной, чуждой исторической правды вещью. Но тогда, въ то далекое время, когда рус-



В. К. ШЕБУЕВЪ (1777—1855). ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ.

М. Н. ВОРОБЬЕВЪ (1787—1855). ВНУТРЕННІЙ ВИДЪ ПЕЩЕРЫ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА ВЪ ВИѲЛЕЕМѢ.

К. П. БРЮЛЛОВЪ (1799—1852). ОСАДА ПСКОВА ПОЛЬСКИМЪ КОРОЛЕМЪ СТЕФАНОМЪ БАТОРІЕМЪ ВЪ 1581 Г.

скихъ картинъ почти не было, она явилась цѣлымъ откровеніемъ. Въ геніальность „Помпеи“ увѣровала вся Россія, до такихъ великихъ людей, какъ Пушкинъ и Гоголь включительно. Еще до Петербурга „Помпея“ произвела большой фуроръ въ Италіи, гдѣ сходили по ней съ ума историческій живописецъ Коммучини и Вальтеръ Скоттъ, гдѣ Брюллову воздавались королевскія почести и гдѣ въ Флорентинской галлереѣ Уффицій былъ повѣшенъ его автопортретъ рядомъ съ портретами Ванъ-Дика, Рубенса и Рембрандта.



К. П. БРЮЛЛОВЪ (1799—1852). ЯВЛЕНІЕ БОГОМАТЕРИ СВ. СЕРГІЮ.

Но если съ „Послѣднимъ днемъ Помпеи“ еще можно считаться и теперь, — безнадежно слабой картиной во всѣхъ отношеніяхъ является другая большая историческая вещь Брюллова, такъ и оставшаяся неоконченной — „Осада Пскова



К. П. БРЮЛЛОВЪ (1799–1852). ПОСЛѢДНІЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ.

польскимъ королемъ Стефаномъ Баторіемъ“. Всѣ тѣ качества, которыми блещетъ „Помпея“, — красивая композиція, строгій рисунокъ, мастерская живопись — совершенно отсутствуютъ въ „Осадѣ Пскова“. О маломальской „передачѣ“ эпохи и говорить нечего. Впрочемъ, трудно даже и требовать, чтобы Брюлловъ могъ вдохновиться русскимъ историческимъ прошлымъ; Брюлловъ, который въ своемъ творчествѣ чуждался даже окружающей русской дѣйствительности. Нужно принять во вниманіе, что Карлъ Павловичъ былъ по происхожденію нѣмецъ, что въ пластическихъ искусствахъ царили нераздѣльно академическія традиціи и что лучшіе годы своей молодости, когда впечатлительность художника особенно воспріимчива, Брюлловъ провелъ въ Италіи. Этихъ трехъ условій вполнѣ достаточно, чтобы громадный

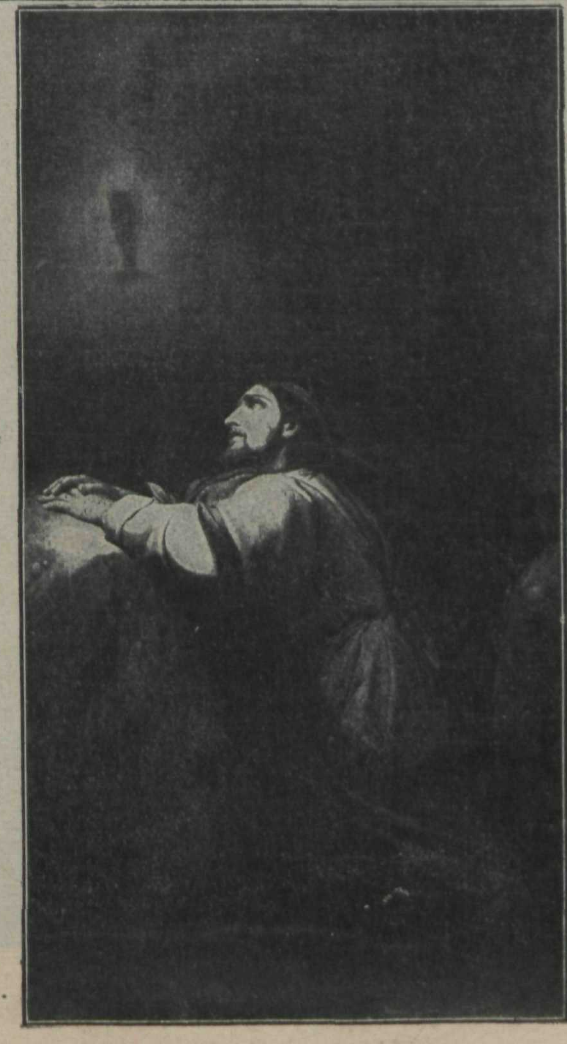


П. В. БАСИНЪ (1793–1877). ВОЗНЕСЕНІЕ НА НЕБО БОГОМАТЕРИ.

Ѳ. А. БРУНИ (1800–1875). МѢДНЫЙ ЗМІЙ.

Ѳ. А. БРУНИ (1800—1875). СМЕРТЬ КАМИЛЛЫ, СЕСТРЫ ГОРАЦІЯ.

талантъ Брюллова, не чувствуя подъ собой твердой почвы, принялъ, если такъ можно выразиться, космополитическое направленіе. У него никогда не было дорогихъ, завѣтныхъ, любимыхъ сюжетовъ. Онъ все могъ писать съ одинаково легкимъ сердцемъ и одинаковымъ мастерствомъ: и „Осаду Пскова“, и „Смерть Инессы Ди-Кастро“, и „Олега“, и „Сонъ монахини“. Если-бы Брюлловъ былъ въ силахъ одухотворить свою виртуозную технику искреннимъ творческимъ чувствомъ, любовью,—изъ него вышелъ бы геніальный, не знающій себѣ соперниковъ во всей русской школѣ, художникъ.



Ѳ. А. БРУНИ. (1800 — 1875). МОЛЕНІЕ О ЧАШѢ.

Въ лучахъ ослѣпительной Брюлловской славы почти совершенно растаялъ, по крайней мѣрѣ въ то время, другой художникъ, если и уступавшій Карлу Павловичу въ техникѣ, за то во много разъ превосходившій его глубиною внутренняго содержанія. Это — Ѳе-

доръ Антоновичъ Бруни. Его „Мѣдный Змій“ далеко не имѣлъ такого ошеломляющаго успѣха, какъ „Помпея“, по крайней мѣрѣ въ Россіи. Но теперь, когда страсти давнымъ-давно улеглись, а эти двѣ исполинскія картины висятъ рядомъ, можно смѣло сказать, что „Мѣдный Змій“, написанный въ скромныхъ сѣроватыхъ тонахъ, гораздо сильнѣе по впечатлѣнію своей эффектной, колоритной сосѣдки. Вы смотрите на картину Бруни, и легендарный библейскій эпизодъ встаетъ предъ вами во всемъ своемъ мрачномъ, трагическомъ ужасѣ. Холодна и написана безъ всякаго увлеченія другая картина Бруни—„Смерть Камиллы, сестры Горація“. Но главное значеніе Бруни



Ѳ. А. ФОНЪ-МОЛЛЕРЪ. (1812—1875). НЕСЕНІЕ КРЕСТА.



Ѳ. А. ФОНЪ-МОЛЛЕРЪ (1812—1875). АПОСТОЛЪ ІОАННЪ БОГОСЛОВЪ, ПРОПОВѢДУЮЩІЙ НА ОСТРОВѢ ПАТМОСѢ ВО ВРЕМЯ ПРАЗДНИКА ВАКХА.

не въ картинахъ, а въ религіозныхъ композиціяхъ. Сколько очарованія, мистическаго, проникновеннаго, въ его знаменитомъ „Моленіи о Чашѣ", въ его „Ангелахъ". Правда, вмѣшняя форма заимствована у старыхъ итальянцевъ, но духовное содержаніе, которое могъ вложить только до экзальтаціи вѣрующій католикъ, всецѣло принадлежитъ Ѳедору Антоновичу. Его образа полны святости и вмѣстѣ какого-то страннаго мистицизма.

Современникомъ Брюллова и Бруни можно назвать фонъ-Моллера. Это очень умный, образованный человѣкъ, но мастеръ средняго уровня. Подобно Иванову, фонъ-Моллеръ былъ очень друженъ съ Гоголемъ, котораго встрѣчалъ въ Римѣ, будучи пансіонеромъ Академіи. Фонъ-Моллеръ написалъ съ Го-



А. Е. КОЦЕБУ (1815—1889). БИТВА ПОДЪ ЛѢСНЫМЪ.

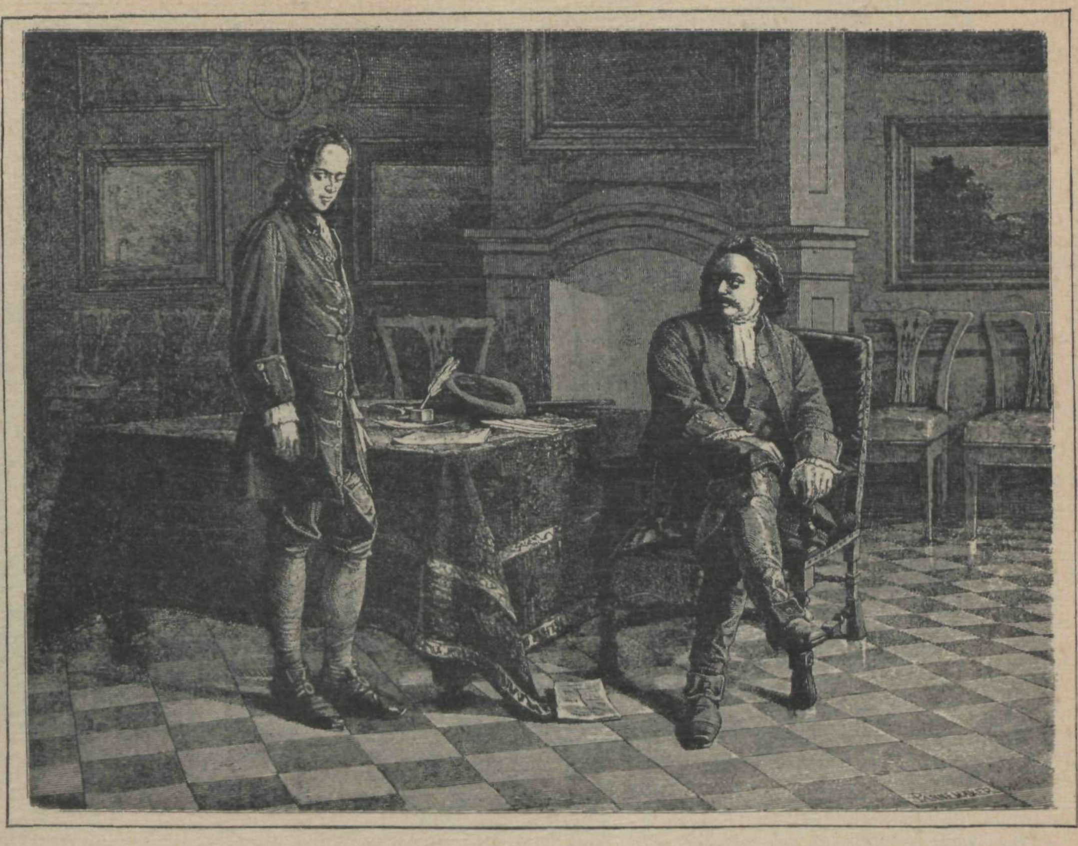
голя нѣсколько портретовъ. Въ Русскомъ музеѣ онъ представленъ двумя картинами: „Несеніе Креста" и „Апостолъ Іоаннъ Богословъ, проповѣдующій на островѣ Патмосѣ во время праздника Вакха".

Полна грустнаго трагизма судьба одного изъ величайшихъ русскихъ художниковъ, А. А. Иванова, не понятаго современниками, убившаго на одну картину нѣсколько десятковъ лѣтъ жизни и умершаго въ нищетѣ. Ивановъ въ своихъ религіозныхъ картинахъ былъ піонеромъ, искателемъ новыхъ путей, чуждыхъ классической лжи и близкихъ къ правдѣ.

Его чистая, вѣрующая душа задыхалась въ мертвыхъ, схоластическихъ рамкахъ, которыя такъ усердно навязывались Академіей. Разорвать эти условныя путы Иванову удалось только на половину, но и въ этомъ велика его заслуга. Въ Русскомъ музеѣ одна большая картина Иванова — „Явленіе воскресшаго Христа



Маріи Магдалинѣ". Христосъ производитъ впечатлѣніе статуи. Въ немъ нѣтъ жизни. Видимо, Ивановъ цѣликомъ нарисовалъ и написалъ его съ антиковъ. За то лицо, вся фигура Маріи дышатъ страстной, умоляющей скорбью. До Иванова не появлялось въ русской школѣ такой жизненной, такой прочувствованной, экспрессивной фигуры.



Н. Н. ГЕ (1831–1894) ИМПЕРАТОРЪ ПЕТРЪ I ДОПРАШИВАЕТЪ ЦАРЕВИЧА АЛЕКСѢЯ ПЕТРОВИЧА ВЪ ПЕТЕРГОФѢ.

Къ Иванову, болѣе чѣмъ къ кому-либо другому, подходитъ эпитетъ „геніальнаго неудачника". Полжизни убилъ онъ на „Явленіе Христа народу" и написалъ для этой вещи множество превосходныхъ этюдовъ; картина же вышла, несмотря на очевидныя достоинства, въ общемъ слабая. Нѣтъ цѣльности впечатлѣній; колоритъ не приведенъ къ одному гармоничному аккорду. Что-же касается деталей, то нѣкоторыя головы нарисованы и вылѣплены съ силой Гольбейна.

Если въ своихъ религіозныхъ композиціяхъ Ивановъ отрѣшился отъ академическихъ традицій только на половину, то, благодаря имъ же подготовленной почвѣ, значительно дальше ушелъ въ этомъ направленіи Николай Николаевичъ Ге. Смотришь его „Тайную Вечерю" и прямо удивляешься небывалому реализму, которымъ проникнута эта картина. Реализмъ—во всѣхъ отношеніяхъ: и въ смыслѣ чуждой всякой банальщины, „Шебуевщины", композиціи, и въ смыслѣ живописи, и въ смыслѣ



Н. Н. ГЕ (1831–1894). ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ.



В. Г. ПЕРОВЪ (1833—1882). СУДЪ ПУГАЧЕВА.

психологической разработки. Спаситель и апостолы не сидятъ, вытянувшись въ скучную линію вдоль стола. Ничего этого нѣтъ. Іуда не изображенъ рыжимъ, мелодраматическимъ злодѣемъ. У Ге фигура предателя-апостола рисуется неяснымъ силуэтомъ. Но какой это зловѣщій и много говорящій силуэтъ! Жутко становится. Вы невольно проникаете въ мысли этого борющагося съ самимъ собою человѣка. Вы постигаете его душевную борьбу.

Пользуется вполнѣ заслуженной извѣстностью и другая историческая картина Ге „Петръ Великій допрашиваетъ царевича Алексѣя". Сжатая, строго обдуманная композиція. Ничего лишняго. Все вниманіе сосредоточивается на двухъ фигурахъ: мощной, непреклонной и жестокой — отца и жалкой, слабой, безвольной фигурѣ сына. Лица обоихъ чрезвычайно экспрессивны.

Какъ извѣстно, подъ конецъ своей дѣятельности бытовика-жанриста Василій Григорьевичъ Перовъ перешелъ на амплуа историческаго живописца. Въ этой, чуждой ему, сферѣ онъ былъ значительно слабѣе. Единственная большая картина Перова въ Русскомъ музеѣ — это „Судъ Пугачева". Во всей довольно сложной композиціи правдива и жизненна только одна фигура — фигура священника. Удалась она Перову потому, что онъ былъ большой мастеръ изображать духовенство, которое, а провинціальное въ особенности, мало видоизмѣнилось внѣшностью съ Пугачевскихъ временъ.



Ѳ. Е. БУРОВЪ (1843—1896). ПОСѢЩЕНІЕ ІОАННА АНТОНОВИЧА ПЕТРОМЪ III ВЪ ШЛИССЕЛЬБУРГСКОЙ КРѢПОСТИ.



Б. П. ВИЛЛЕВАЛЬДЕ (1818—1903). ЭПИЗОДЪ ИЗЪ ВЕНГЕРСКОЙ ВОЙНЫ. СРАЖЕНІЕ ПРИ БЫСТРИЦѢ, ВЪ 1849 Г.

Ѳ. Е. Буровъ попытался разработать интересный историческій моментъ, „Посѣшеніе Іоанна Антоновича Петромъ III въ Шлиссельбургской крѣпости". Трагическій моментъ, для изображенія котораго необходимъ большой талантъ и большое мастерство.

Профессоръ Виллевальде много работалъ надъ изображеніемъ боевыхъ и военно-бытовыхъ эпизодовъ, въ которыхъ принимала участіе русская армія. Въ отличіе отъ баталистовъ, писавшихъ свои картины по военнымъ отчетамъ и реляціямъ, Виллевальде принималъ личное участіе во многихъ кампаніяхъ. Въ



Г. С. СѢДОВЪ (1851—1886). ЦАРЬ ІОАННЪ ГРОЗНЫЙ ЛЮБУЕТСЯ ВАСИЛИСОЙ МЕЛЕНТЬЕВОЙ.

1849 году Богданъ Павловичъ участвовалъ въ Венгерскомъ походѣ по Дунаю, результатомъ чего явилась, среди другихъ, картина „Сраженіе при Быстрицѣ". Какъ батальный живописецъ, Богданъ Павловичъ для своего времени былъ большимъ реалистомъ. Въ своихъ произведеніяхъ онъ чуждался ходульнаго, романтическаго героизма, свойственнаго, напримѣръ, Орасу Верне. На картинахъ Верне войска сражаются и побѣждаютъ скорѣй какъ въ оперѣ, а не какъ на самомъ дѣлѣ. Все красиво, нарядно, вылощено. Жесты дерущихся и умирающихъ эффекты, академически пластичны. Ничего подобнаго вы не встрѣтите у Вилле-



В. И. ЯКОБИЙ (1834–1902). ПЕРВЫЙ АКТЪ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ.

В. И. ЯКОБИЙ (1834–1902). СВАДЬБА ВЪ ЛЕДЯНОМЪ ДОМѢ НА НЕВѢ ПРИ ИМПЕРАТРИЦѢ АННѢ ІОАННОВНѢ.



В. П. ВЕРЕЩАГИНЪ. ОСАДА ТРОИЦКО-СЕРГІЕВСКОЙ ЛАВРЫ.

вальде. Конечно, все относительно. И Василій Васильевичъ Верещагинъ въ своемъ „полевомъ“ натурализмѣ шагнулъ много дальше. Но не надо забывать, что Виллевальде былъ сынъ своего времени, во-первыхъ, а во-вторыхъ, живопи-



Ѳ. А. БРОННИКОВЪ. ХРИСТІАНЕ ПЕРЕДЪ СМЕРТЬЮ.

сецъ „оффиціальный". Техникой Богданъ Павловичъ обладалъ прекрасной. Онъ былъ строгій, хорошій рисовальщикъ и колористъ.

Картина Г. С. Сѣдова „Царь Іоаннъ Грозный любуется Василисой Мелентьевой" такъ-же незначительна и слащава, какъ „Іоаннъ Антоновичъ" Бурова.

Печать чего-то диллетантскаго, не серьезнаго лежитъ на всѣхъ историческихъ вещахъ В. И. Якобія. Если нѣкоторыя картины его и производили шумъ, то съ точки зрѣнія пикантности сюжета и трактовки, а не благодаря техническимъ достоинствамъ. Одна изъ лучшихъ историческихъ композицій Якобія — это „Свадьба въ Ледяномъ Домѣ на Невѣ, при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ". „Первый актъ въ Императорской Академіи Художествъ" — вещь сухая, оффиціальная. Хотя Менцель могъ бы сдѣлать изъ нея шедевръ.



Г. И. СЕМИРАДСКІЙ (1843—1902). ИЗБІЕНІЕ МЛАДЕНЦЕВЪ.

Профессоръ Василій Петровичъ Верещагинъ — одинъ изъ послѣднихъ могиканъ добраго стараго академическаго времени. Лучшей вещью Верещагина считается „Осада Троицко-Сергіевской Лавры". Она грѣшитъ театральностью, условностью композиціи, но имѣетъ много достоинствъ въ рисункѣ.

Картина Бронникова „Христіане передъ смертью" очень характерна для творчества этого художника, разрабатывавшаго преимущественно античные и религіозные сюжеты.

Генрихъ Ипполитовичъ Семирадскій....

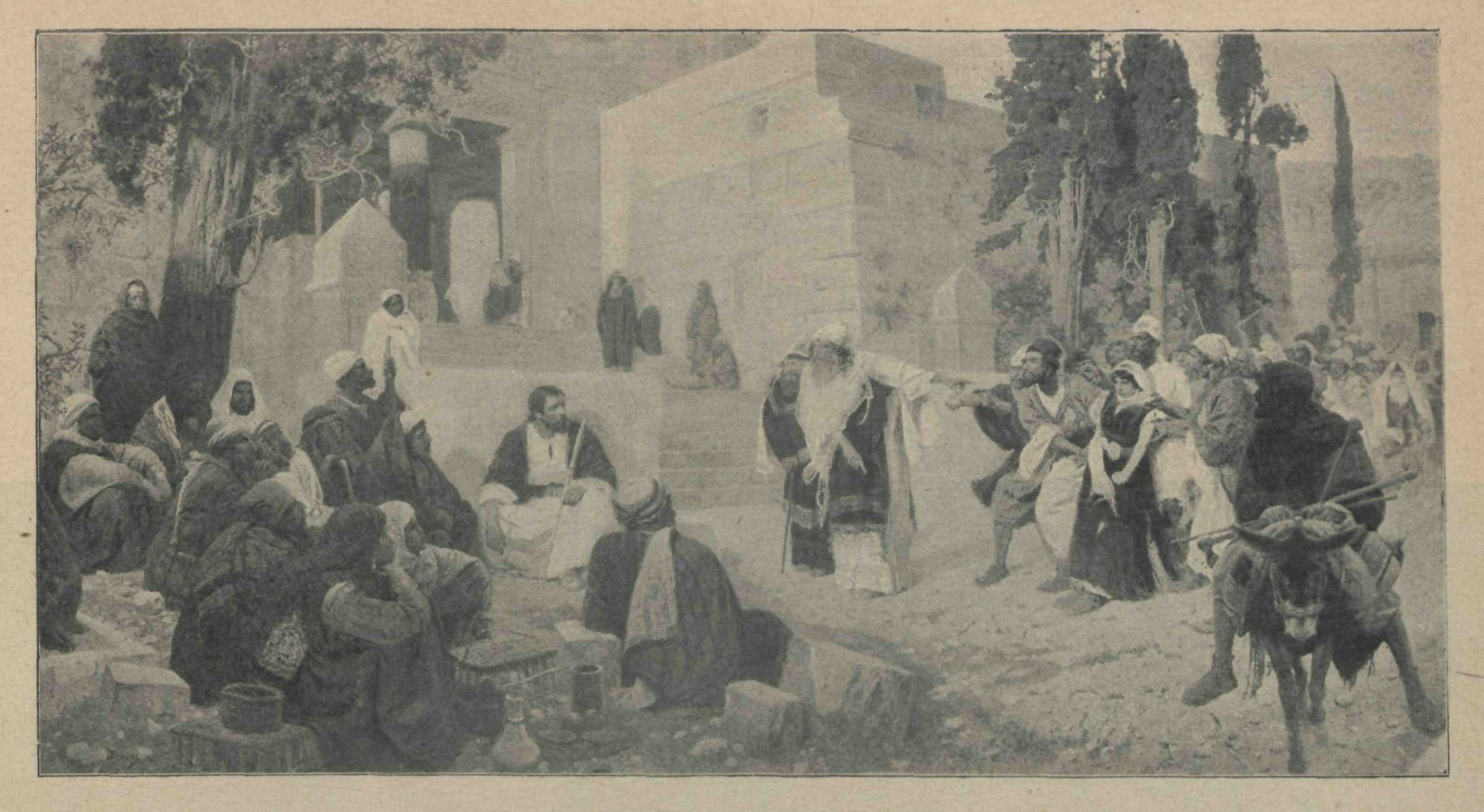


Г. И. СЕМИРАДСКІЙ (1843—1902). ГРѢШНИЦА.

Конечно, Семирадскій общепризнанная европейская знаменитость. Конечно, онъ первоклассный мастеръ, безподобный колористъ, рисовальщикъ, правда, нѣсколько условный и компановщикъ, легко справлявшійся съ самыми головоломными, сложными композиціями. Но вся его необычайно продуктивная дѣятельность таитъ въ себѣ два недостатка. Онъ холоденъ, какъ-то олимпійски холоденъ и не захватываетъ зрителя. Чаруетъ, плѣняетъ, но не захватываетъ. Это



Г. И. СЕМИРАДСКІЙ (1843—1902). ФРИНА НА ПРАЗДНИКѢ ВЪ ЭЛЕВЗИСѢ.



В. Д. ПОЛѢНОВЪ. БЛУДНАЯ ЖЕНА.

во-первыхъ. Во-вторыхъ, всю свою жизнь писалъ онъ нагое человѣческое тѣло и всегда оно было у него условное, не реальное—то фарфоровое, то алебастровое, то мраморное, но только не человѣческое, покрытое кожей. „Не чувствовалось матеріала", какъ говорятъ художники.

Но нельзя поставить этого Семирадскому на минусъ, нельзя, потому что онъ сынъ своего времени, потому что Академія не поощряла стремленія къ реализму, потому что онъ ученикъ нѣсколько декоративнаго Пилоти, потому что



И. Ѳ. СЕЛЕЗНЕВЪ. ВЪ ПОМПЕѢ.

Рус. муз. Имп. Алекс. III.

витавшія въ античныхъ сферахъ творческія грезы его стремились къ идеальному, условно прекрасному, чуждому всего того, что напоминаетъ прозаическую землю съ ея уродствомъ и безобразіемъ.

Нѣкоторые художественные критики сравниваютъ Семирадскаго съ Брюлловымъ, съ Альма-Тадемой. Но, думается намъ, есть художникъ болѣе родственный Генриху Ипполитовичу—это Рошгроссъ: такой же апоѳеозъ древняго античнаго міра, такое же стремленіе къ сложнымъ многофигурнымъ сюжетамъ, такія же гигантскія композиціи и полотна.

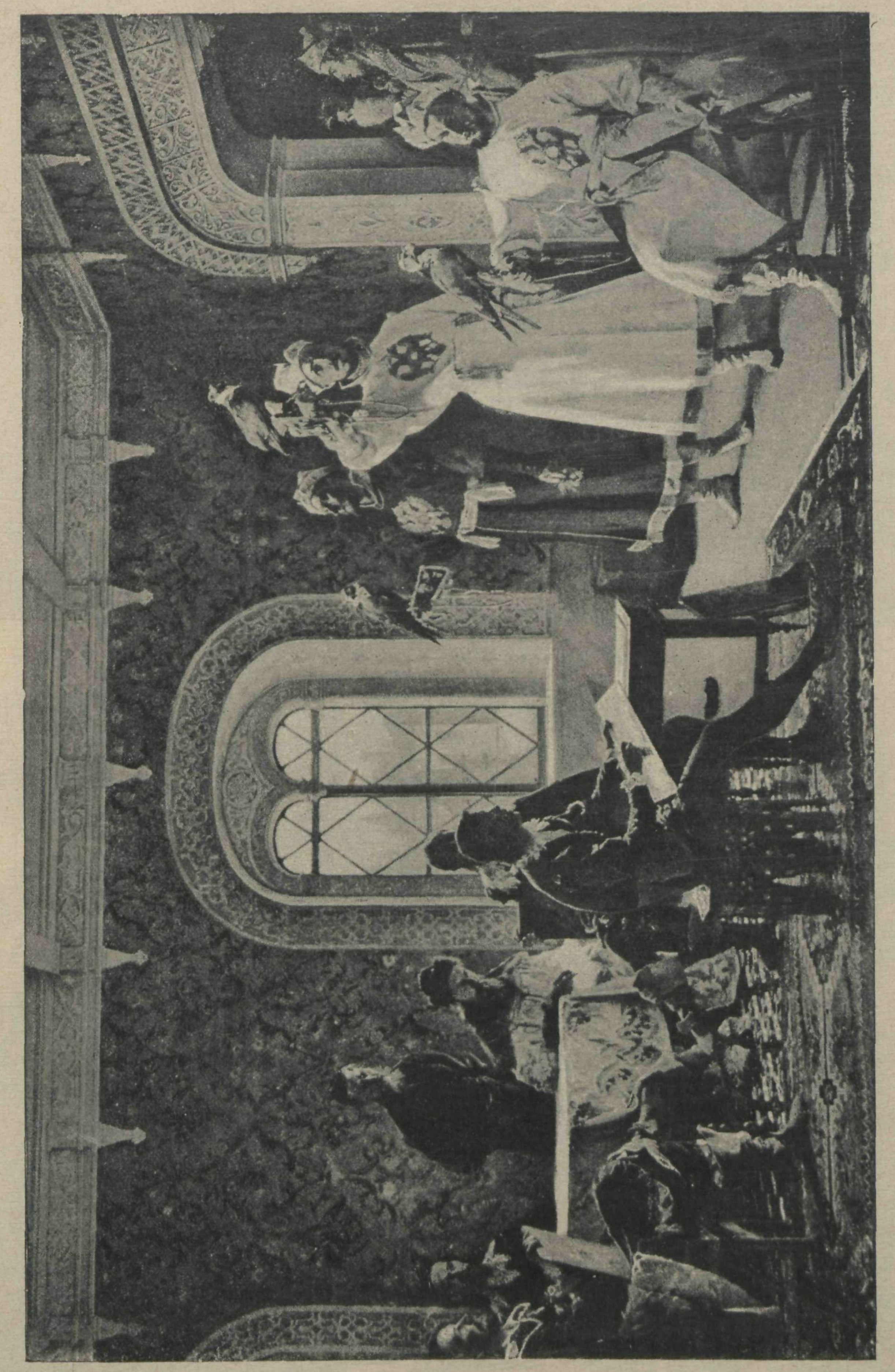
Картины Семирадскаго—это чудныя красочныя симфоніи, которыя баюкаютъ глазъ, опьяняютъ его чудными, говорящими о большомъ вкусѣ сочетаніями



А. Д. ЛИТОВЧЕНКО (1835 – 1890). ЮАННЪ ГРОЗНЫЙ ПОКАЗЫВАЕТЪ СВОИ СОКРОВИЩА АНГЛІЙСКОМУ ПОСЛУ ГОРСЕЮ.

колеровъ. Картины Семирадскаго — это восторженные гимны пластикѣ, любви, тонкой, чисто античной эстетикѣ,— словомъ, всему прекрасному, которымъ жилъ, дышалъ и безъ котораго былъ немыслимъ древній греко-римскій, сотканный изъ тонкой чувствительности міръ!

Самая знаменитая, самая большая и вмѣстѣ самая типичная для таланта Семирадскаго картина, типичная потому, что въ ней ярко отразились всѣ достоинства его и два упомянутыхъ недостатка—это прогремѣвшіе на весь свѣтъ „Живые факелы Нерона" или „Свѣточи христіанства". Изъ-за нея у Семирадскаго произошло охлажденіе съ Академіей. Академія нравственно должна была пріобрѣсти у Семирадскаго эту вещь, ибо она явилась вѣнцомъ его заграничнаго

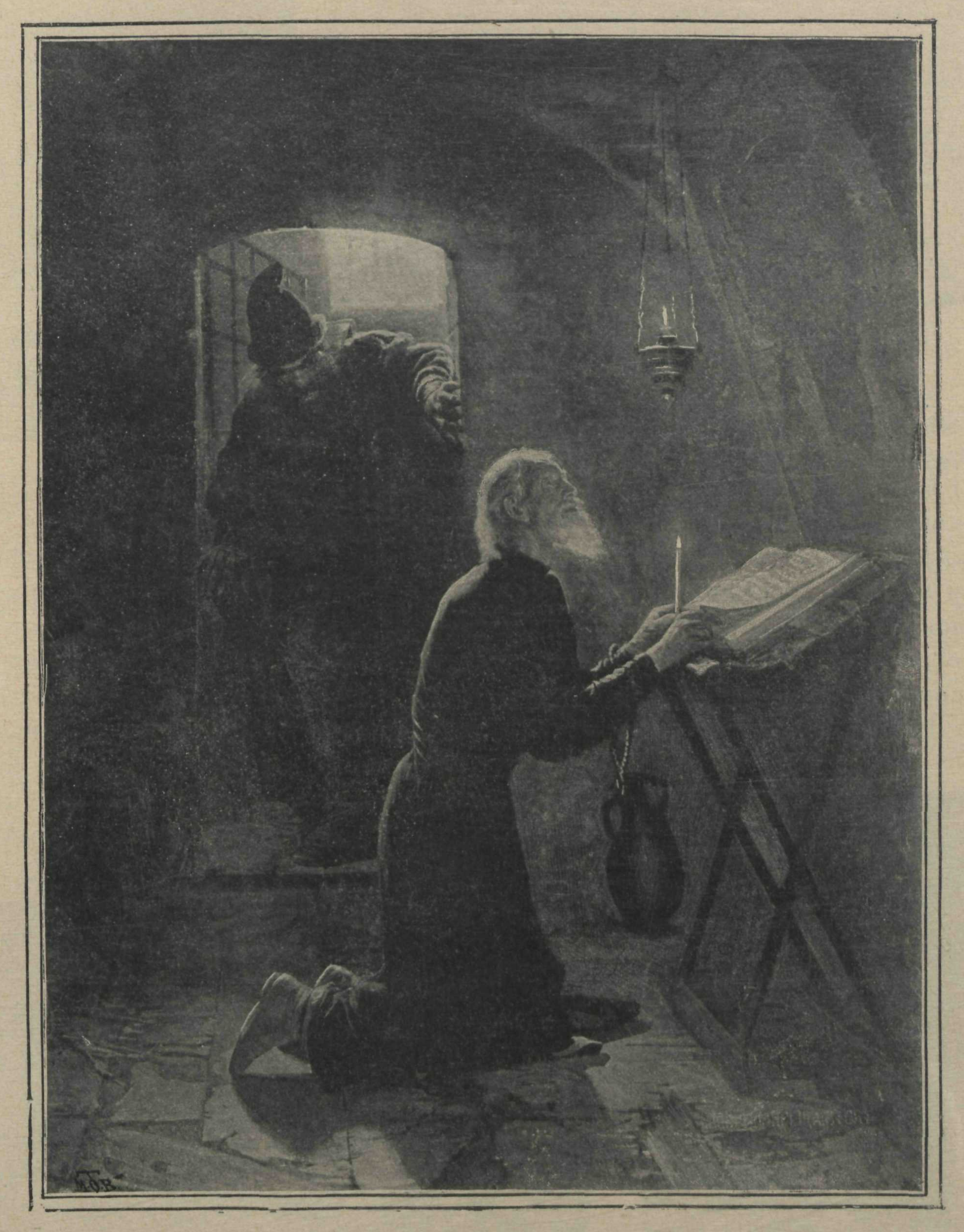


А. Д. ЛИТОВЧЕНКО (1835—1890). СОКОЛЬНИЧІЙ ВРЕМЕНЪ ЦАРЯ АЛЕКСѢЯ МИХАЙЛОВИЧА.

К. Е. МАКОВСКІЙ. ПОЦѢЛУЙНЫЙ ОБРЯДЪ.

К. Е. МАКОВСКІЙ. ВОЗВРАЩЕНІЕ СВЯЩЕННАГО КОВРА ИЗЪ МЕККИ ВЪ КАИРЪ.

пенсіонерства. Но въ то-же время Академія не хотѣла почему-то купить „Свѣточей“ и предложила художнику выплачивать за нее сорокъ тысячъ въ разсрочку—по двѣ тысячи въ годъ. Тогда Семирадскій подарилъ картину Краковскому музею.



А. Н. НОВОСКОЛЬЦЕВЪ. ПОСЛѢДНІЯ МИНУТЫ МИТРОПОЛИТА ФИЛИППА.

Предъ толпой пресыщенныхъ римскихъ сенаторовъ, среди которыхъ выдѣляется рыжеватая голова Нерона, горятъ живые люди: старики, дѣти, женщины. Обуглилось и шипитъ, дымится живое человѣческое мясо. Лица искажены чудовищнымъ, душу леденящимъ ужасомъ. Трудно, казалось бы, найти болѣе тра-



В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ. ОТСТУПЛЕНІЕ ВЕЛИКОЙ АРМІИ (НАПОЛЕОНЪ И ЕГО ШТАБЪ).



В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ. НАПОЛЕОНЪ СМОТРИТЪ СЪ КРЕМЛЯ НА ПОЖАРЪ МОСКВЫ.

гическій, потрясающій моментъ. Но нѣтъ. Не сообщается зрителю ужасное настроеніе. Скользнетъ глазъ по этимъ пылающимъ въ огнѣ мученикамъ и скорѣй любоваться красивыми нагими женщинами, которыя возлежатъ граціозно на мраморныхъ ступеняхъ амфитеатра. Что ни мазокъ,—то мастерство! Что ни ударъ кисти,—восторженная пѣснь богу прекраснаго! Этотъ мраморъ, озаренный рефлексами костровъ погасающаго заката, эти роскошныя одежды, фигуры, такими чарующими пятнами вырисовывающіяся на исполинскомъ холстѣ!.. Колористъ достигъ здѣсь необычайныхъ эффектовъ!

Шумъ, произведенный „Свѣточами Нерона", можно было сравнить развѣ съ успѣхомъ „Послѣдняго дня Помпеи". Государь Александръ III подошелъ на выставкѣ къ Семирадскому, крѣпко пожалъ руку и растроганно



В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ. НАПОЛЕОНЪ ВЪ КРЕМЛѢ.



В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ. НАПОЛЕОНЪ ВЪ КРЕСТЬЯНСКОЙ ИЗБѢ ВЪ ГОРОДНѢ.

сказалъ, что онъ счастливъ, что онъ гордится художникомъ, написавшимъ такую изумительную вещь.

Имя Семирадскаго пользовалось необычайно широкой извѣстностью, на-ряду съ именами Айвазовскаго и В. В. Верещагина. Но нельзя сказать, чтобы Семирадскаго очень любили у насъ,— какъ художника, разумѣется. Онъ выступилъ какъ-разъ въ семидесятые годы, когда въ живописи установилось и поощрялось направленіе отечественнаго жанра. Требовали только русскаго, требовали гражданственности и не могли простить Семирадскому его спокойнаго увлеченія далекимъ отъ насъ греко-римскимъ міромъ. Я говорю о публикѣ, которая у насъ до сихъ поръ въ своихъ художественныхъ приговорахъ руководствуется вопросомъ не „какъ изображено?“ а, „что изображено?“



И. Е. Рѣпинъ. Николай Чудотворецъ.



И. Е. Рѣпинъ. Запорожцы, сочиняющіе письмо къ турецкому султану.

Время бѣжитъ. Новыя птицы, новыя пѣсни. Молодое поколѣніе художниковъ-импрессіонистовъ, сгруппировавшихся подъ Дягилевскимъ флагомъ, старалось всячески уронить Семирадскаго, называя его чуть-ли не бездарностью. Упрекали его въ непониманіи „пленэра". Развязная молодежь раздувала его недостатки, присочиняя чуждые ему и умышленно закрывая глаза на рѣдкія достоинства этого громаднаго таланта. Обидно и грустно наблюдать подобное безпардонное отношеніе къ первоклассному живописцу, ярко запечатлѣвшему свое неувядаемое имя на скрижаляхъ европейскаго искусства.



В. М. ВАСНЕЦОВЪ. ПЛАЩАНИЦА.

Другъ противъ друга висятъ двѣ грѣшницы—„Грѣшница" Полѣнова и „Грѣшница" Семирадскаго. Какъ тотъ, такъ и другой большіе художники, но творчество ихъ разное. Семирадскій главнымъ образомъ симфонистъ, поэтъ красокъ. Полѣновъ—мыслитель, психологъ. Его „Грѣшница" глубже и реальнѣй по трактовкѣ „Грѣшницы" Семирадскаго. Общепризнанная европейская картина.

Русскій музей пріобрѣлъ недавно нѣсколько картинъ знаменитаго баталиста В. В. Верещагина изъ эпохи двѣнадцатаго года. Картины эти по замыслу и по техникѣ значительно уступаютъ тѣмъ вещамъ Василія Васильевича, что



М. В. НЕСТЕРОВЪ. ВЕЛИКІЙ ПОСТРИГЪ.

относятся къ эпохамъ войнъ туркестанской и русско-турецкой. Тамъ онъ достигалъ крупнаго мастерства, приближаясь своими композиціями къ Жерому.

Выдающимся историческимъ художникомъ принято считать Сурикова. Въ Русскомъ музеѣ двѣ картины Сурикова: „Покореніе Сибири" и „Суворовъ". Суриковъ, не взирая на свою слабую технику, обладаетъ способностью проникновенія эпохой. Вы глядите на его „Покореніе Сибири", сознаете всѣ недостатки неправильнаго рисунка и грязно-коричневой живописи и въ то же время чувствуете, что такъ, именно такъ должны были сражаться предводительствуемые легендарнымъ Ермакомъ отважные казаки съ дикими полчищами сибирскихъ



В. А. КОТАРБИНСКІЙ. ОРГІЯ.

туземцевъ. Что же касается „Суворова", то это вещь неудачная во всѣхъ отношеніяхъ.

Рѣпинъ — художникъ-психологъ по преимуществу, и это ярко чувствуется въ его историческихъ картинахъ. Рѣпинъ брался за нѣкоторые историческіе сюжеты не затѣмъ, чтобы отразить духъ эпохи, какъ это дѣлалъ Суриковъ. Онъ не увлекался живописными, колоритными костюмами и обстановкой людей прошлаго, подобно Константину Маковскому.

Рѣпинъ потому прибѣгалъ къ историческимъ сюжетамъ, что они помогали ему воплощать абстрактно психологическія идеи, внѣ времени и пространства. Поэтому историческія картины Рѣпина всегда бѣдны внѣшней обстановкой, количествомъ персонажей. Ни до того, ни до другого ему нѣтъ никакого дѣла.

Скупо, сжато концентрируетъ онъ впечатлѣніе на двухъ, трехъ, а то и на одной фигурѣ. И впечатлѣніе получается громадное! Возьмемъ, напримѣръ, знаменитую картину его „Смерть царевича Іоанна“, что виситъ въ Третьяковской галлереѣ. Фактъ взятъ изъ исторіи, но это не историческая картина; это моментъ ужасной, душу потрясающей драмы, изображенной съ силой Шекспировской кисти.

Такъ же и „Запорожцы“. Историческій полуанекдотическій эпизодъ присутствуетъ здѣсь ровно настолько, насколько это необходимо Рѣпину для его психологической задачи. Задача—животный, богатырскій, не знающій удержу смѣхъ кучки чрезвычайно типичныхъ людей, изъ которыхъ каждый смѣется сообразно своему темпераменту. Это положительно міровая картина по своему реализму, необычайной экспрессіи и силѣ впечатлѣнія. Созерцая ее, самыя пас-



В. С. СМИРНОВЪ. СМЕРТЬ НЕРОНА.

мурныя пессимистическія лица помимо воли растягиваются въ улыбку. Смѣхъ запорожцевъ какой-то стихійный, заражающій смѣхъ. Онъ всецѣло подчиняетъ себѣ зрителя. Онъ напоминаетъ того Андерсеновскаго музыканта, подъ звуки скрипки котораго весь народъ, начиная съ короля и кончая уличными мальчишками, совсѣмъ того не желая, кидался въ неудержимую пляску.

Много чувства и вѣры, мистической, таинственной—въ религіозной композиціи Виктора Михайловича Васнецова „Плащаница“. Васнецовъ не сразу нашелъ самого себя. Прежде, чѣмъ приняться за трактовку религіозныхъ сюжетовъ, онъ писалъ сначала буржуазные жанрики, потомъ картины сказочнаго и былиннаго характера. Васнецовъ—иконописецъ стяжалъ себѣ громкую славу не только въ Россіи, но и за границей.

Авторъ „Великаго пострига“, Нестеровъ, учился въ Московской школѣ живописи. Всегда онъ грубо чувствовалъ краски и всегда скверно рисовалъ. Пробовалъ писать нагихъ женщинъ—выходило Богъ знаетъ что. Пробовалъ

писать жанрики, подражая Владиміру Маковскому,—ничего не выходило. Тогда, увлекшись лаврами Виктора Васнецова, Нестеровъ обратился къ религіозной живописи. Конечно, о какой-нибудь самостоятельности въ этой области, хотя бы Васнецовской, не могло быть рѣчи. Нестеровъ сталъ слѣпымъ подражателемъ древнихъ византійцевъ, подражать которымъ вовсе не трудно, благодаря ихъ младенческой, примитивной техникѣ. Они писали тогда такъ наивно, потому что не умѣли и не могли лучше. Въ свой плоскій, примитивный рисунокъ византійцы вкладывали цѣльную, глубоковѣрующую душу, и получалось то чарующее мистическое впечатлѣніе, которымъ дышатъ образа прерафаэлитовъ. Но если воспользоваться одной лишь формой византійцевъ и рабски повторять ее, разсудочно, холодно, безъ вѣры и вдохновенія—въ результатѣ получится что-то скучное, тоскливое и крайне непріятное, которое принимается многими, по недоразумѣнію, чуть-ли не за откровеніе. Наивность хороша и плѣняетъ только лишь въ томъ случаѣ, когда она искренна.



А. М. ВАСНЕЦОВЪ. СТАРАЯ МОСКВА.

Картина А. Н. Новоскольцева „Послѣднія минуты митрополита Филиппа“— одна изъ лучшихъ картинъ во всей русской школѣ. Упованіемъ и чистой дѣтской вѣрой дышитъ лицо святого старца. Помимо того, что Новоскольцевъ боль-

Л. Д. БЛИНОВЪ. ПРИБЫТІЕ РУССКАГО ФЛОТА ВЪ ТУЛОНЪ.

В. В. МАЗУРОВСКІЙ ПОСЛѢДНІЙ ПАРАДЪ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III.

шой живописецъ, успѣху картины много способствовалъ и натурщикъ, позировавшій для Филиппа. Это раскольничій отшельникъ, аскетическаго типа, который безвыѣздно провелъ двадцать лѣтъ въ Финскихъ скалахъ. Не много картинъ написалъ Новоскольцевъ, но много внесъ ими въ историческую живопись.

Хорошо нарисована картина Смирнова „Смерть Нерона". Это величавая поэзія смерти. Однѣми линіями, контурами фигуръ художникъ даетъ большое настроеніе. Смерть унесла Смирнова въ цвѣтѣ лѣтъ и таланта. Онъ умеръ скоропостижно въ вагонѣ отъ разрыва сердца.

Пейзажистъ Аполлинарій Васнецовъ извѣстенъ своими картинами, гдѣ онъ изображаетъ старую Москву. Художнику нельзя отказать въ умѣніи проникнуться эпохой. Вы смотрите картины Аполлинарія Васнецова—и передъ глазами встаетъ старая Москва, во всемъ ея кошмарномъ ужасѣ. Встаютъ призраки временъ Грознаго царя, когда приносились чудовищныя человѣческія гекатомбы и въ котлахъ варили живыхъ людей.

Въ серединѣ шестидесятыхъ годовъ, выступилъ съ цѣлымъ цикломъ картинъ изъ эпохи Грознаго Вячеславъ Шварцъ. Картины Шварца слабоваты въ техническомъ отношеніи, но полны настроенія и переносятъ цѣликомъ зрителя въ изображаемую эпоху, которую положительно выстрадалъ впечатлительный художникъ. Хорошо представленный въ Третьяковской галлереѣ, въ Русскомъ музеѣ Шварцъ отсутствуетъ вовсе. И, вообще, въ Русскомъ музеѣ историческая живопись представлена много слабѣе, чѣмъ въ московскомъ картинохранилищѣ



II.

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ.

Мы уже говорили, что портретная живопись привилась у насъ въ Россіи и пріобрѣла право гражданства раньше другихъ. Причина весьма простая: желаніе людей высшаго богатаго круга имѣть свои портреты. О фотографіи тогда и не мечтали и волей-неволей прибѣгали къ живописи, къ акварели. Первымъ портретистомъ былъ художникъ, написавшій и первую русскую картину — Матвѣевъ. Сухіе, не колоритные портреты Матвѣева все-же гораздо лучше его композицій. Затѣмъ слѣдуетъ цѣлая плеяда русскихъ портретистовъ — Рокотовъ, Антроповъ, Аргуновъ, Левицкій и Боровиковскій. Послѣдніе два отличались исключительнымъ талантомъ. Левицкій и Боровиковскій не знали себѣ соперниковъ въ портретной живописи даже на Западѣ. Мало того, нѣкоторые французскіе вельможи пріѣзжали въ Петербургъ только съ тѣмъ, чтобъ заказать имъ свои портреты.



Д. Г. ЛЕВИЦКІЙ (1735—1822). ПОРТРЕТЪ НЕИЗВѢСТНОЙ.



Д. Г. ЛЕВИЦКІЙ (1735—1822). ПОРТРЕТЪ Е. П. ДИВОВОЙ, РОЖД. БУТУРЛИНОЙ.

И Левицкій и Боровиковскій очень хорошо представлены въ Русскомъ музеѣ. Съ колоритныхъ холстовъ на васъ какъ живые глядятъ екатерининскіе вельможи въ парикахъ, звѣздахъ, лентахъ, величавые, гладко выбритые; глядятъ очаровательныя женщины въ букляхъ, граціозныя, улыбающіяся. Предъ глазами встаетъ давно минувшая эпоха съ ея учтивымъ жеманствомъ, галант-



Д. Г. Левицкій (1735—1822). Генералъ-поручикъ Александръ Димитріевичъ Ланской.

ными петиметрами и грансеньерами. Эти историческіе портреты дороже всякихъ документовъ. Особенно дороги въ историческомъ смыслѣ психологическіе портреты Боровиковскаго. Какіе многоговорящіе портреты! Вы вглядываетесь въ сухія черты жестокаго Трощинскаго, въ красиваго, выхоленнаго Безбородко, созерцаете экзальтированнаго мистика Павла, и цѣлыя книги монографій безсильны сказать вамъ то, что говорятъ эти портреты людей, психологическую тайну которыхъ художникъ сумѣлъ вызвать и запечатлѣть своей творческой кистью. Боровиковскій глубже, серьезнѣе Левицкаго, за то уступаетъ ему въ техникѣ, во внѣшнемъ мастерствѣ. Левицкій упивается колоритомъ своей богатой палитры,



В. Л. БОРОВИКОВСКІЙ (1758—1826). ПОРТРЕТЪ ГРАФА ВАСИЛЬЕВА.



В. Л. БОРОВИКОВСКІЙ (1758—1826). ПОРТРЕТЪ Д. П. ТРОЩИНСКАГО.



В. Л. БОРОВИКОВСКІЙ (1758—1826). ПОРТРЕТЪ ФЕТЪ-АЛИ-МУСТАФЫ-КУЛИ-ХАНА.



О. А. КИПРЕНСКІЙ (1783—1836). ПОРТРЕТЪ Д. В. ДАВЫДОВА.



К. П. БРЮЛЛОВЪ (1799—1852). ПОРТРЕТЪ САМОГО ХУДОЖНИКА.

иногда забывая о существенномъ, при чемъ великолѣпно выписанные аксессуары, отвлекая вниманіе зрителя, мѣшаютъ сосредоточиться на лицѣ.

Этихъ пѣвцовъ роскошнаго екатерининскаго времени смѣняютъ портретисты новаго поколѣнія: Кипренскій, Тропининъ, Карлъ Павловичъ Брюлловъ и Лампи-сынъ. Лампи-отца считать вполнѣ русскимъ художникомъ нельзя. Чужестранецъ по происхожденію, онъ провелъ свою молодость и получилъ художественное образованіе за границей. Самый сильный изъ нихъ, пожалуй, Кипренскій. Въ Русскомъ музеѣ находятся лучшіе портреты перваго періода его дѣятельности. Въ этихъ вещахъ онъ приближается къ величайшимъ древнимъ мастерамъ. Портретъ гусара Давыдова сдѣлалъ-бы честь Ванъ-Дику. Отецъ художника Швальбе написанъ съ титанической силой и страстностью Рубенса.



К. П. БРЮЛЛОВЪ (1799—1852). ПОРТРЕТЪ ВЕЛ. КНЯГИНИ МАРІИ НИКОЛАЕВНЫ.

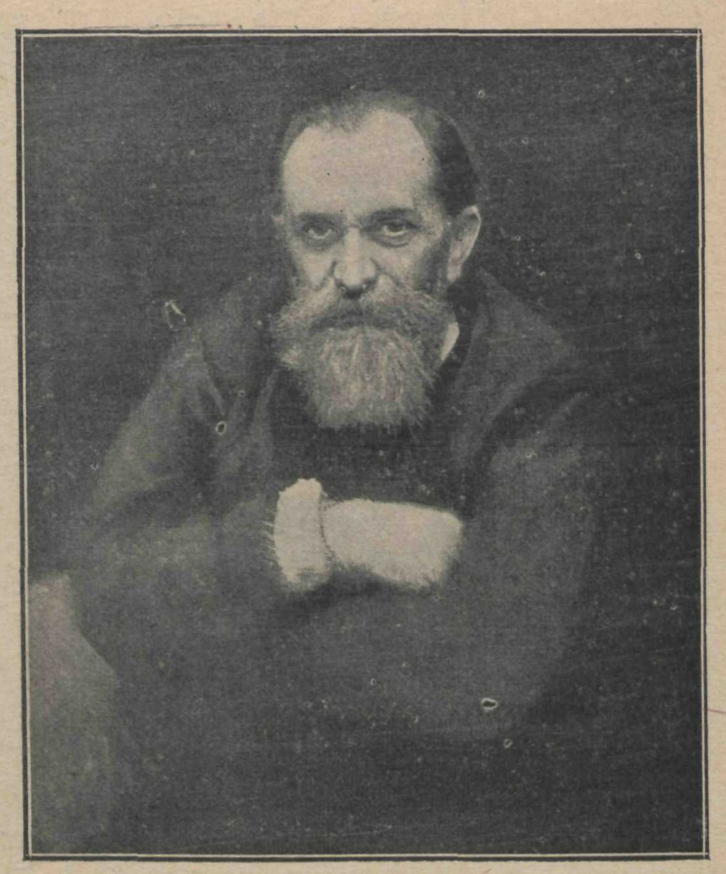


К. П. БРЮЛЛОВЪ (1799—1852). ПОРТРЕТЪ ДОКТОРА ОРЛОВА.

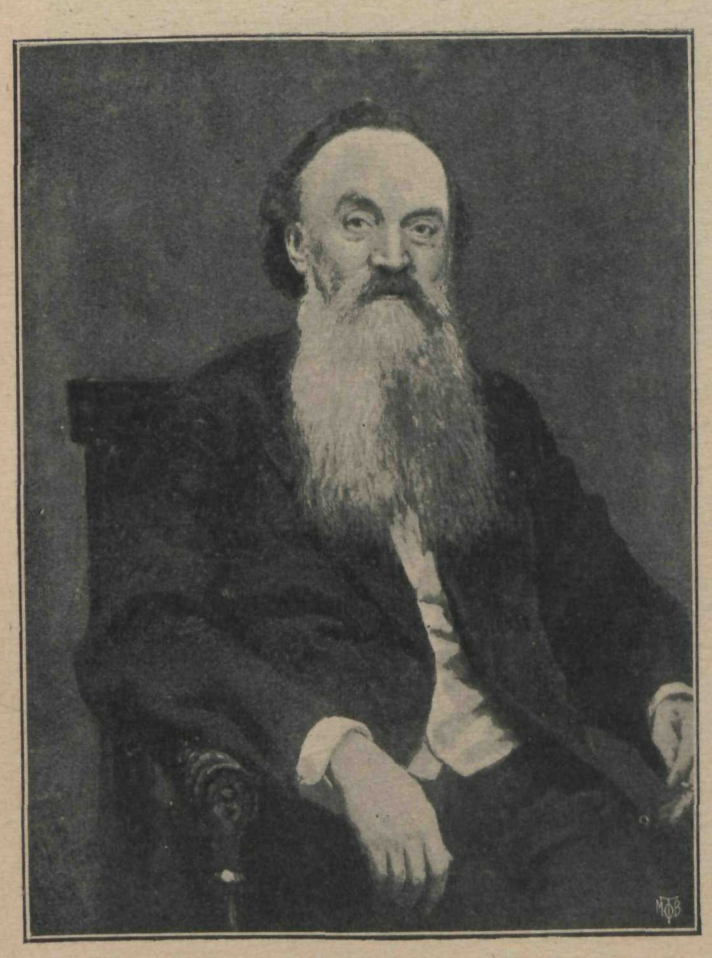
Кружокъ „Міра искусства", опасаясь быть заподозрѣннымъ въ пристрастности за сплошной отрицательный приговоръ надъ всей русской школой, исключая, конечно, своихъ,— въ лицѣ Александра Бенуа, дѣлаетъ видъ, что высоко цѣнитъ такихъ мастеровъ нашихъ, какъ дѣйствительно превосходные Левицкій, Боровиковскій, Кипренскій и далеко не превосходный, по крайней мѣрѣ для нашего времени, Ве-



И. Н. КРАМСКОЙ (1837—1887). ЭТЮДЪ СТАРУШКИ.



И. Н. КРАМСКОЙ (1837—1887). ПОРТРЕТЪ В. Г. ПЕРОВА



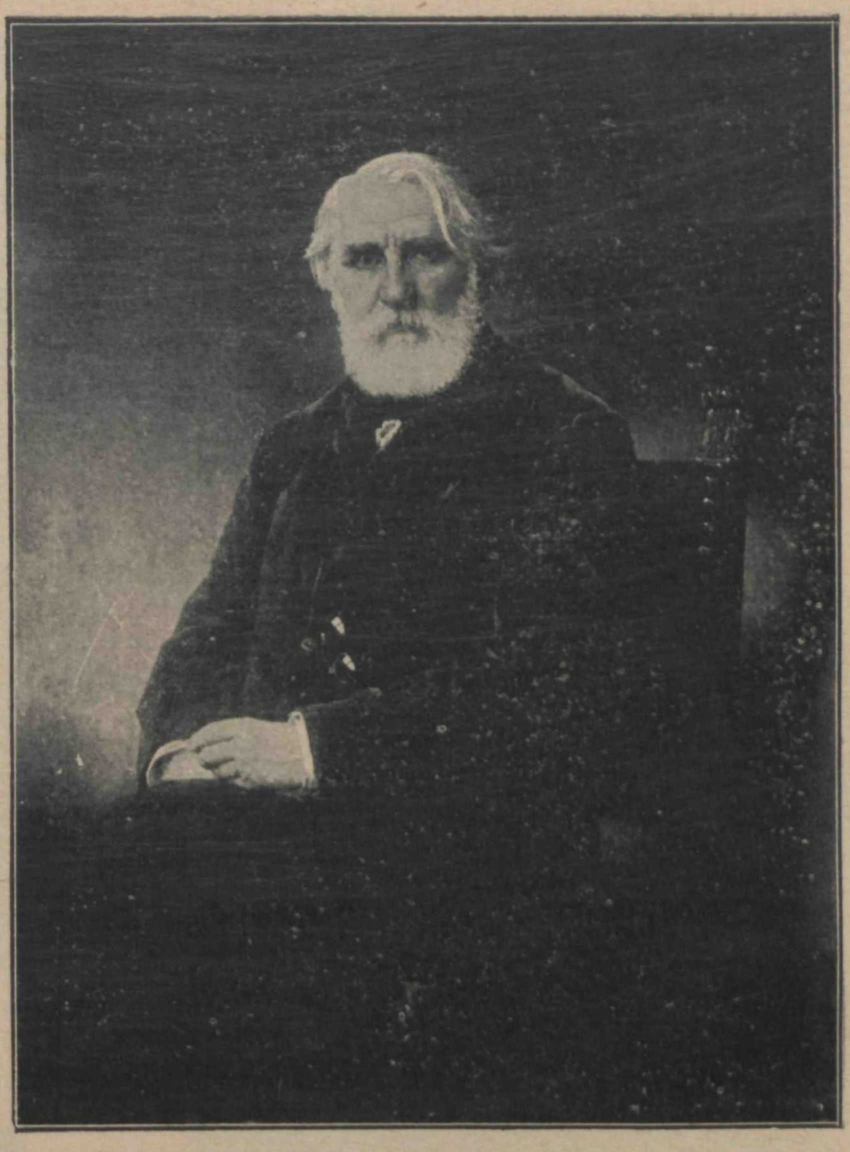
И. Е. РѢПИНЪ. ПОРТРЕТЪ Г. СТРАХОВА.



Н. А. ЯРОШЕНКО (1846—1898). ПОРТРЕТЬ Н. Н. ГЕ.

нецiановъ. Но мы увѣрены, что если-бы на выставку „Мiра искусства“ прислать портретъ Боровиковскаго, подписанный именемъ какого-нибудь передвижника,—жюри, заключающееся, впрочемъ, въ лицѣ одного Дягилева, забраковало бы портретъ, найдя его сухимъ, зализаннымъ, скучнымъ.

Говоря о Кипренскомъ, критикъ рисуетъ его нравственный обликъ нѣжными, сентиментальными красками. А между тѣмъ, въ запискахъ бывшаго ректора Академiи Iордана, современника Кипренскаго, который встрѣчался съ нимъ въ Римѣ во время своего пенсiонерства, обликъ знаменитаго портретиста выплываетъ совершенно въ другомъ свѣтѣ. Трудно предположить, чтобы сентиментальный и нѣжный человѣкъ вполнѣ сознательно, изъ холодной разсудочной



Н. А. ЯРОШЕНКО (1846—1898). ПОРТРЕТЪ И. С. ТУРГЕНЕВА.



А. П. СОКОЛОВЪ. ДАМСКІЙ ПОРТРЕТЪ.

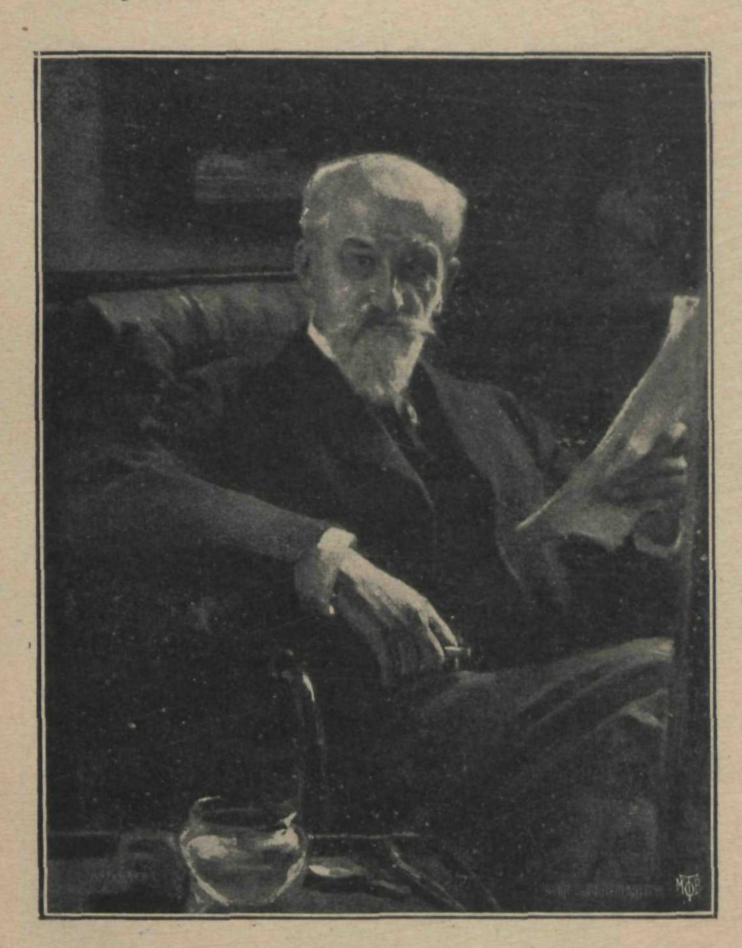
мести, сжегъ свою любовницу, привязавъ ее къ кровати. А Кипренскій, по словамъ Iордана, которому трудно не вѣрить, продѣлалъ это въ Римѣ съ одной хорошенькой итальянкой.

Тропининъ болѣе мягокъ и нѣженъ, но эта нѣжность очень часто переходила въ Карамзинскую слащавость. Что касается Брюллова, то насколько въ своихъ мужскихъ портретахъ онъ былъ реаленъ и вѣренъ натурѣ, настолько женскiе портреты его страдаютъ идеализацiей и условностью. Во всякомъ случаѣ, портреты Брюллова чаруютъ насъ и до сихъ поръ сочностью кисти и виртуозностью рисунка.

Большой портретистъ былъ Василій Григорьевичъ Перовъ. Къ сожалѣнiю, въ Русскомъ музеѣ онъ почти не представленъ. Лучшiе портреты его принадлежатъ Третьяковской галлереѣ. Островскій, Достоевскій, Даль, Кавелинъ

запечатлѣны Перовымъ, какъ живые. Въ этихъ портретахъ Перовъ является колористомъ и рисовальщикомъ, чего далеко нельзя сказать относительно его жанровыхъ картинъ. Портреты Перова цѣнны, помимо техническихъ качествъ, тѣмъ, что они чрезвычайно психологичны. На холстахъ трепещутъ души его моделей, вызванныя творческой кистью. Портреты Крамского, не взирая на строгій рисунокъ, а, можетъ статься, отчасти и благодаря ему, суше и фотографичнѣй портретовъ Перова. Они холоднѣе, они не захватываютъ. Лучшіе портреты Крамского тоже находятся въ Третьяковской галлереѣ.

Ученикъ Крамского, Рѣпинъ быстро оставилъ позади себя своего учителя. И немудрено. Кромѣ того, что онъ портретистъ по призванію, Рѣпинъ еще громадный живописецъ, чего, разумѣется, нельзя сказать относительно Крамского.

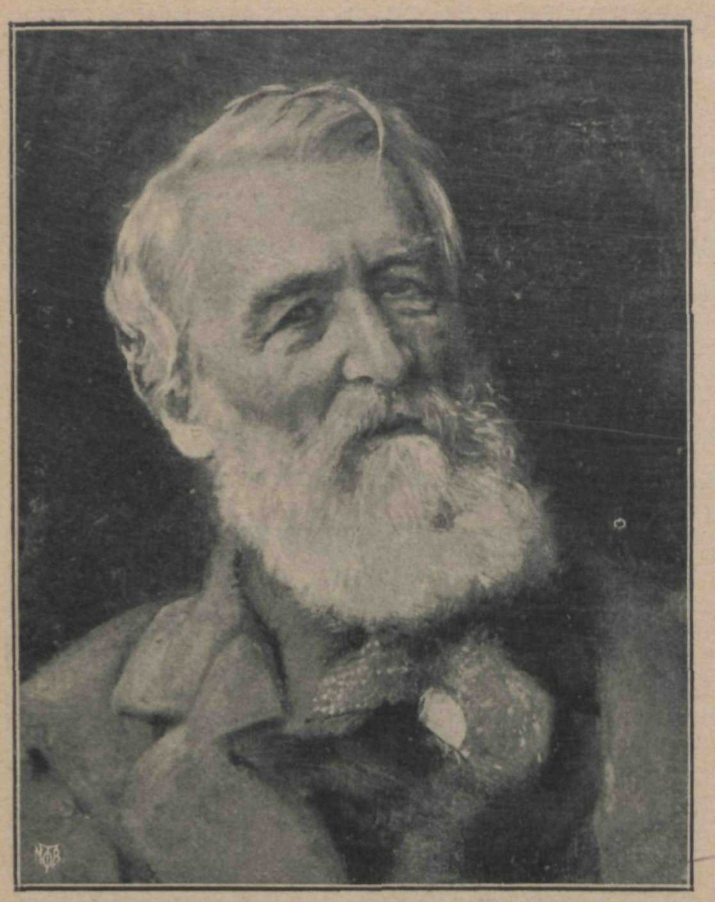


І. Э. БРАЗЪ. ПОРТРЕТЪ АКАДЕМИКА А. П. СОКОЛОВА.



П. П. СОКОЛОВЪ (1821—1899). ПОРТРЕТЪ СЕРГѢЯ АТАВЫ (ТЕРПИГОРЕВА).

Нѣкоторые портреты Рѣпина мощно вылѣплены и написаны съ непревзойденной силой, иногда прямо Веласкезовской. Реалистъ чистѣйшей воды, даже натуралистъ, Илья Ефимовичъ прекрасенъ только въ мужскихъ портретахъ. Женскіе портреты его слабѣе. Въ области женскаго портрета не зналъ себѣ соперниковъ не только у насъ, но и за границей Юрій Яковлевичъ Леманъ. Горячіе, сочные по колориту женскіе портреты Лемана чаруютъ изяществомъ и бездной вкуса. Въ сравненіи съ Леманомъ Константинъ Маковскій, долгое время считавшійся молодымъ свѣтскимъ портретистомъ, производитъ впечатлѣніе поверхностнаго, манернаго и не серьезнаго. Нельзя пройти молчаніемъ, говоря о русской портретной живописи, портреты Н. Н. Ге. Они не блещутъ особенными техническими достоинствами, за то плѣняютъ глубиной психологическаго проник-



К. Е. МАКОВСКІЙ. ПОРТРЕТЪ Д. В. ГРИГОРОВИЧА.

новенія. Интересенъ въ этомъ отношеніи портретъ Герцена. Что касается передвижника Ярошенко, то, какъ портретистъ, онъ имѣетъ очень много общаго съ Ге, съ тою только разницею, что работы Ярошенко значительно ниже по техникѣ. Лучшій портретъ Ярошенко это именно портретъ его прототипа, Николая Николаевича Ге.

Въ акварельныхъ залахъ Русскаго музея съ перваго взгляда овладѣваетъ вниманіемъ портретъ извѣстнаго писателя Сергѣя Атавы (Терпигорева) кисти Петра Соколова. Даже вѣрить не хочется, что акварелью можно написать такъ сильно и мощно. Каждый мазокъ блещетъ крупнымъ, своеобразнымъ талантомъ. Какой богатый рисунокъ! Какая смѣлость удара кисти! И всѣ акварельные портреты Петра Соколова поражаютъ какъ сходствомъ духовнымъ и внѣшнимъ, такъ и первоклассною техникой. Не уступаетъ, пожалуй, Терпигоревскому портретъ скульптора Рамазанова, принадлежащій С. С. Боткину. Недаромъ французы были въ восторгѣ отъ Петра Соколова, когда онъ устраивалъ свою выставку въ Парижѣ, и присудили ему большую золотую медаль, безъ всякаго кумовства присудили, ибо не такой человѣкъ былъ Петръ Петровичъ, чтобы хлопотать о себѣ. Изящно написанъ роднымъ братомъ его, академикомъ Александромъ Петровичемъ Соколовымъ, портретъ молодой женщины.

Поколѣніе молодыхъ художниковъ выдвинуло двухъ талантливыхъ портретистовъ: Сѣрова и Браза. Бразъ уступаетъ Сѣрову въ силѣ, за то превосходитъ его изяществомъ. Сѣровъ, сначала писавшій въ манерѣ своего учителя— Рѣпина, послѣднее время сталъ подражать знаменитому Цорну. Но Сѣровъ грубѣе Цорна и часто утрируетъ его широкую живопись.

Мы сдѣлали, такъ сказать, смотръ русскимъ портретистамъ, начиная съ ихъ появленія и кончая нашими днями. Наличность такихъ мастеровъ, какъ Левицкій, Боровиковскій, Леманъ и Рѣпинъ, показываетъ, что русская портретная живопись нисколько не уступала современной ей западно-европейской, а, можетъ-быть, и превосходила ее.



В. А. СѢРОВЪ. ДѢТИ.



В. И. НАВОЗОВЪ. НАРОДНАЯ СТОЛОВАЯ.

III.

ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ.

Всегда литература шла у насъ значительно впереди живописи. Въ то время, когда литература уже давно повернула съ условнаго романтическаго пути на твердую реальную дорогу,—въ пластическихъ искусствахъ вообще, а въ живописи въ частности, царилъ еще нераздѣльно классицизмъ. Холодныя, лишенныя всякой индивидуальности, картины изъ чуждаго, не пережитаго и не продуманнаго міра не только удовлетворяли, но даже плѣняли лучшихъ передовыхъ людей того времени. Такіе гиганты-піонеры реальной литературы, какъ Пушкинъ и Гоголь, приходили въ восторгъ отъ классическихъ картинъ Брюлловской школы и, повидимому, имъ даже не приходила мысль, что художникамъ слѣдовало-бы вдохновляться сюжетами изъ окружающей дѣйствительности, какъ вдохновлялись они сами, геніальные творцы „Евгенія Онѣгина“ и „Мертвыхъ душъ“.

Правда, еще во второй половинѣ восемнадцатаго вѣка было нѣсколько одиночныхъ попытокъ изобразить русскую жизнь. Но объ нихъ нельзя говорить серьезно, объ этихъ жалкихъ, дѣтски-наивныхъ попыткахъ. Напримѣръ, картина Танкова „Праздникъ въ провинціальномъ городкѣ", висящая въ нижней галлереѣ Русскаго музея. О техническомъ убожествѣ этой скверно написанной и еще хуже нарисованной вещи и говорить нечего. Но, быть-можетъ, сквозь ужасную живопись проглядываетъ что-нибудь искреннее, похожее на правду? Ничего подобнаго! Даже на волосъ не чувствуется ничего русскаго. Картина производитъ впечатлѣніе отвратительной копіи съ какого-нибудь стараго голландца въ родѣ Тенирса или Адріана Остаде.



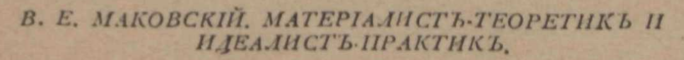
А. Г. ВЕНЕЦІАНОВЪ (1780—1847). ДѢВУШКА НА СѢННИКѢ.

Первымъ жанристомъ принято считать Венеціанова. Но, при всемъ его несомнѣнномъ дарованіи, экспрессивномъ, искреннемъ, у него не было смѣлости громко произнести новое слово. Сюжеты для своихъ, тщательно выписанныхъ картинокъ Венеціановъ черпалъ изъ крестьянской жизни. Мало похожаго на дѣйствительность было въ его безмятежныхъ, буколи-



А. Г. ВЕНЕЦІАНОВЪ (1780—1847). ГУМНО.

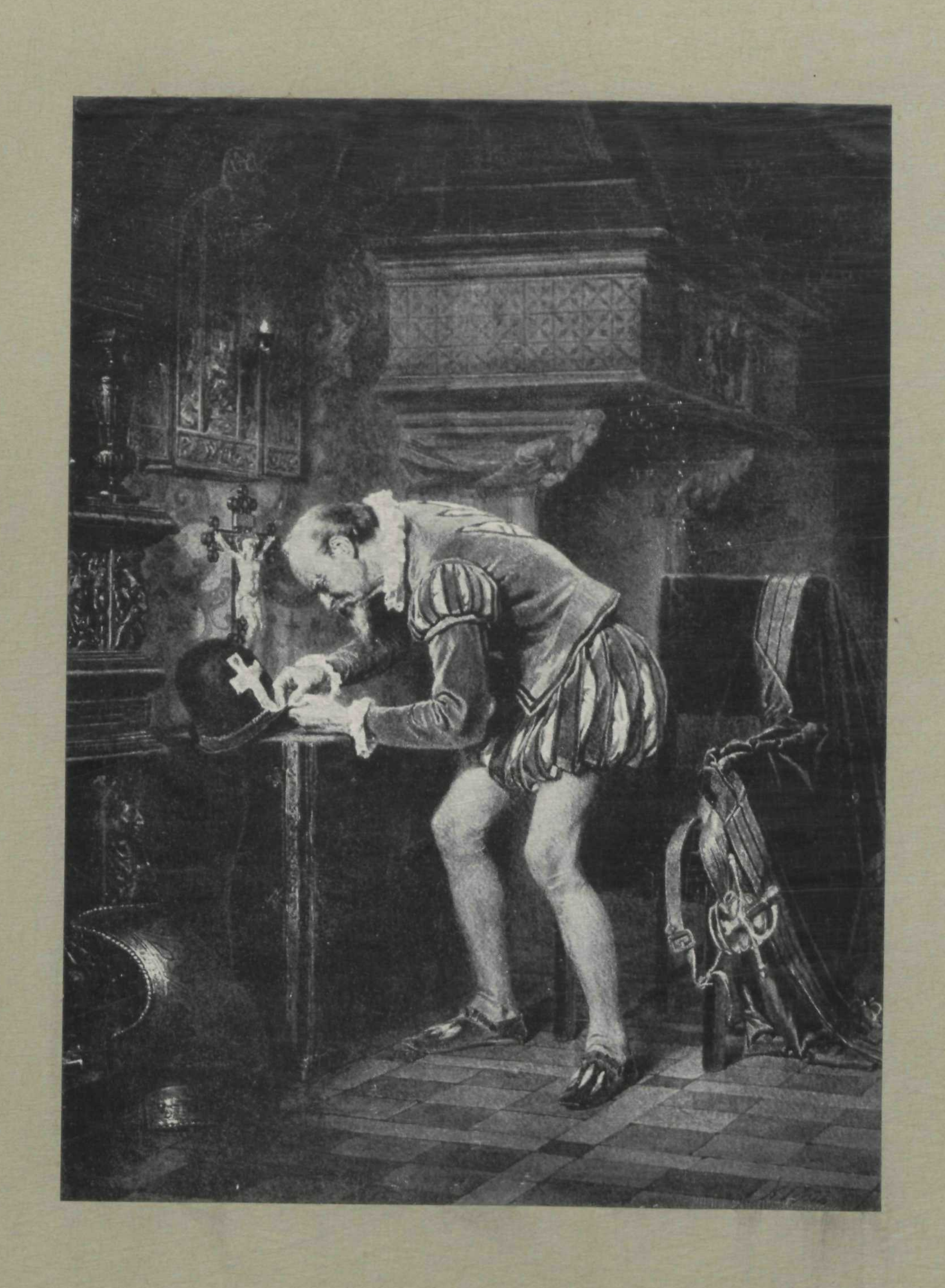




В. Е. МАКОВСКІЙ. МАТЕРІАЛИСТЪ-ТЕОРЕТИКЪ И ИДЕАЛИСТЪ-ПРАКТИКЪ.



Т. А. ФОНЪ-НЕФФЪ (1805—1876). МОЛОДЫЯ ДѢВУШКИ ВЪ ГРОТѢ.



К. А. САВИЦКІЙ. НА ВОЙНУ.

ческихъ жанрикахъ, со щеголевато одѣтыми и гладко причесанными мужиками. Это пейзане, а не мужики мрачной, дореформенной эпохи.

Настоящимъ родоначальникомъ отечественнаго жанра многіе называютъ Өедотова. Это вѣрнѣе. Өедотовъ—прямая противоположность Венеціанову. Насколько Венеціановъ былъ робокъ и отчасти условенъ, настолько Өедотовъ правдивъ и реаленъ. Даже больше. Упорно преслѣдуя въ картинахъ и рисункахъ своихъ натуралистическія цѣли, онъ, вѣрный ученикъ старыхъ голландцевъ, нерѣдко впадалъ въ каррикатуру, въ шаржъ. Но, несмотря на это, благодаря громадному таланту, благодаря умѣнью двумя, тремя штрихами, а иногда прямо линіями, схватить натуру, экспрессію, — рисунки его приводятъ въ восторгъ любителей. Өедотовъ не успѣлъ сдѣлать многаго. Развернуть широко крылья помѣшала и трагическая жизнь его, и тѣ тяжелыя цѣпи времени, которыми былъ скованъ этотъ титанъ и разорвать которыя ему удалось только на половину!



Г. Г. МЯСОѢДОВЪ. ПОЗДРАВЛЕНІЕ МОЛОДЫХЪ ВЪ ДОМѢ ПОМѢЩИКА.

Кстати о рисункахъ Өедотова, которыхъ такъ много въ Русскомъ музеѣ

Помимо всего, въ нихъ есть одно драгоцѣнное качество. Ѳедотовъ, если можно такъ выразиться, скупился на линіи, стараясь опредѣленно и твердо заключить образъ почти въ одинъ только контуръ. Въ этомъ сказалось вліяніе Брюлловской школы. Рисовальшики послѣдующей эпохи—Микѣшинъ, Петръ Соколовъ, Каразинъ—измѣнили Брюлловскимъ завѣтамъ, и, въ погонѣ за виртуозностью, артистической небрежностью, начали шикарить карандашомъ, добиваясь „сочныхъ" штриховъ и росчерковъ.

Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ родился въ Москвѣ, близъ Красныхъ воротъ, въ приходѣ Харитонія въ Огородникахъ, въ 1816 году. Отецъ его былъ



И. М. ПРЯНИШНИКОВЪ (1859—1894). ВОЗВРАЩЕНІЕ СЪ ЯРМАРКИ.

отставной военный еще Екатерининскихъ временъ. Старикъ много видѣлъ на своемъ вѣку и любилъ разсказывать дѣтямъ про интересное былое. Отличавшійся рѣдкой впечатлительностью, маленькій Павлуша во время отцовскихъ разсказовъ весь превращался во вниманіе. Онъ запоминалъ каждую мелочь, фантазировалъ, грезилъ, но это не мѣшало ему пытливо и зорко наблюдать окружающее. Многочисленная семья Ѳедотовыхъ ютилась въ маленькомъ деревянномъ домикѣ, жила бѣдно. Но пока старикъ былъ въ силахъ служить, нужды особенной не испытывали.

Впечатлѣнія дѣтства—самыя острыя, яркія впечатлѣнія, остающіяся неизгладимо навсегда. Неудивительно, что творчество Ѳедотова питалось главнымъ



И. М. ПРЯНИШНИКОВЪ (1839—1894). КРЕСТНЫЙ ХОДЪ.



А. И. КОРЗУХИНЪ (1835—1894). БАБУШКИНЪ ПРАЗДНИКЪ.

образомъ впечатлѣніями далекаго дѣтства, когда онъ созерцалъ вокругъ сѣренькую жизнь сѣренькихъ людей московскаго захолустья.

Ѳедотовъ жилъ бѣдно, аскетически, отказывая себѣ въ самомъ необходимомъ. Почти вся его скромная пенсія уходила частью на помощь московскимъ родственникамъ, частью на плату натурщикамъ и натурщицамъ. Совѣтъ Академіи зналъ стѣсненное матеріальное положеніе Ѳедотова и выдалъ ему семьсотъ рублей пособія, чтобы онъ могъ безпрепятственно написать болѣе сложную композицію на званіе академика. Сюжетъ уже мерещился Ѳедотову. Это его коронная вещь—„Сватовство маіора или пріѣздъ жениха".



Н. П. БОГДАНОВЪ-БѢЛЬСКІЙ. ВОСКРЕСНОЕ ЧТЕНІЕ ВЪ СЕЛЬСКОЙ ШКОЛѢ.

Чтобы понять, съ какимъ трудомъ давалась Ѳедотову каждая картина, надо знать его необычайную добросовѣстность и жажду работать только съ натуры, избѣгая даже малѣйшаго намека на какую-нибудь самую ничтожную отсебятину. И Павелъ Андреевичъ началъ готовиться къ „Сватовству маіора".

Ѳедотовъ принялся разыскивать натуру. Ему нужны были и комната, и дѣйствующія лица, и аксессуары,—и вотъ онъ, занятый разыскиваньемъ всего этого, съ утра до ночи расхаживалъ по Петербургу, знакомился съ купцами, ходилъ къ нимъ въ гости, присматривался, списывалъ, срисовывалъ все, что только подходило къ его картинѣ. Но главная трудность заключалась въ томъ, чтобы достать подходящій типъ старика-купца. Долго не удавалось это Ѳедо-



К. Е. МАКОВСКІЙ. БАЛАГАНЫ НА АДМИРАЛТЕЙСКОЙ ПЛОЩАДИ ВО ВРЕМЯ МАСЛЕНИЦЫ.

К. Е. МАКОВСКІЙ. РУСАЛКИ.

тову, пока, наконецъ, ему не удалось встрѣтиться съ подходящимъ типомъ и уломать позировать ему.

„Сватовство маіора“ доставило Өедотову громкую популярность, выше которой при жизни онъ никогда не поднимался. Около картины толпилась публика, и самъ авторъ прибауточными стихами въ духѣ раешника пояснялъ зрителямъ свое дѣтище. Крыловъ, несмотря на свою легендарную лѣнь, написалъ Өедотову длинное, восторженное письмо, въ которомъ совѣтовалъ неуклонно слѣдовать по избранному пути бытописателя-моралиста. Письмо такого крупнаго авторитета, какъ „дѣдушка Крыловъ“ врядъ-ли принесло пользу Өедотову-живописцу. Желаніе быть учителемъ-исправителемъ нравовъ все больше и больше вытѣсняло объективнаго, стоявшаго на строго-художественной почвѣ бытовика. Өедотовъ разбилъ своихъ старыхъ боговъ, эрмитажныхъ голландцевъ, и нашелъ себѣ новаго кумира въ лицѣ ригориста-англичанина Гогарта. Что-то вымученное, притянутое за волосы, скучное, а въ сущности никому не нужное, стало появляться изъ-подъ Өедотовской кисти.



Н. Н. КАРАЗИНЪ. КОНТРАБАНДИСТЫ.

Вѣчно терзаемый нуждой, вѣчно поглощенный своими творческими грезами, Өедотовъ жилъ такой повышенно-нервной жизнью, которой хватило бы на десятки обыкновенныхъ людей. Одинокій, предоставленный своимъ страстнымъ, палящимъ мозгъ, лихорадочнымъ думамъ, Өедотовъ началъ понемногу терять разсудокъ,

заговариваться. И, когда можно было остановить болѣзнь, никто не пришелъ къ нему на помощь, никто не позаботился о немъ. А ужасная болѣзнь все глубже и глубже пускала корни. Друзья всполошились, наконецъ, узнавъ, что Ѳедотовъ раздавалъ на улицѣ всѣ свои деньги, началъ покупать ненужныя вещи,— но было уже поздно!

Несчастнаго художника опредѣлили въ лѣчебницу для душевно-больныхъ, гдѣ врачи и прислуга истязали его въ буквальномъ смыслѣ слова. Всѣми покинутый, забытый, умеръ отецъ нашей жанровой живописи на рукахъ своего преданнаго Коршунова.

Правда, за гробомъ его шла толпа, но это было такъ дешево и такъ никому не нужно!

Велико, колоссально значеніе Ѳедотова. Не будь его, не было бы Перова. Не было бы жанристовъ пятидесятыхъ и шестидесятыхъ годовъ. Только по недоразумѣнію считаютъ нѣкоторые первымъ жанристомъ нашимъ приторнаго, сладенькаго и безсодержательнаго Венеціанова.

Умеръ въ сумасшедшемъ домѣ глубоко-несчастный Ѳедотовъ, и вновь классическія традиціи заполонили нашу живопись. Но это продолжалось недолго. На сцену выступилъ Перовъ съ цѣлымъ рядомъ жанровыхъ картинъ. Чрезмѣрная тенденціозность, желаніе обличать кистью вредили отчасти ихъ художественному достоинству. У Перова, по его собственному выраженію, „голова ушла дальше рукъ“. Мыслитель и ярый поборникъ всего честнаго, гуманнаго преобладаетъ въ немъ надъ живописцемъ. Прямой, чуждый ложнаго самолюбія, онъ самъ открыто признавался въ этомъ.



П. П. ТВОРОЖНИКОВЪ. БАБУШКА И ВНУЧКА.

У Перова явился цѣлый рядъ послѣдователей, такъ-называемыхъ „художниковъ Перовской школы". Большинство ихъ уступало въ талантѣ своему учителю и замѣтнаго слѣда имъ послѣ себя не привелось оставить.

Толчокъ былъ сдѣланъ. Жанровая живопись завоевала себѣ прочную позицію, даже черезчуръ прочную. Рисунокъ, композиція, задачи колорита,— все приносилось въ жертву тенденціозности. То были шестидесятые годы. Художники, вмѣсто картинъ, писали кистью передовыя статьи, стремились разсказывать сложные и запутанные сюжеты гражданскаго характера. Мужикъ изображался не мужикомъ, а какимъ-то лохматымъ, оборваннымъ звѣремъ, лишеннымъ образа и подобія человѣческаго. Но это стремленіе художниковъ быть болѣе реальными, чѣмъ сама жизнь, угомонилось, остыло. Его смѣнилъ объективный жанръ—идейный, но не тенденціозный, въ которомъ содержаніе болѣе



П. О. КОВАЛЕВСКІЙ. ОХОТНИКИ.

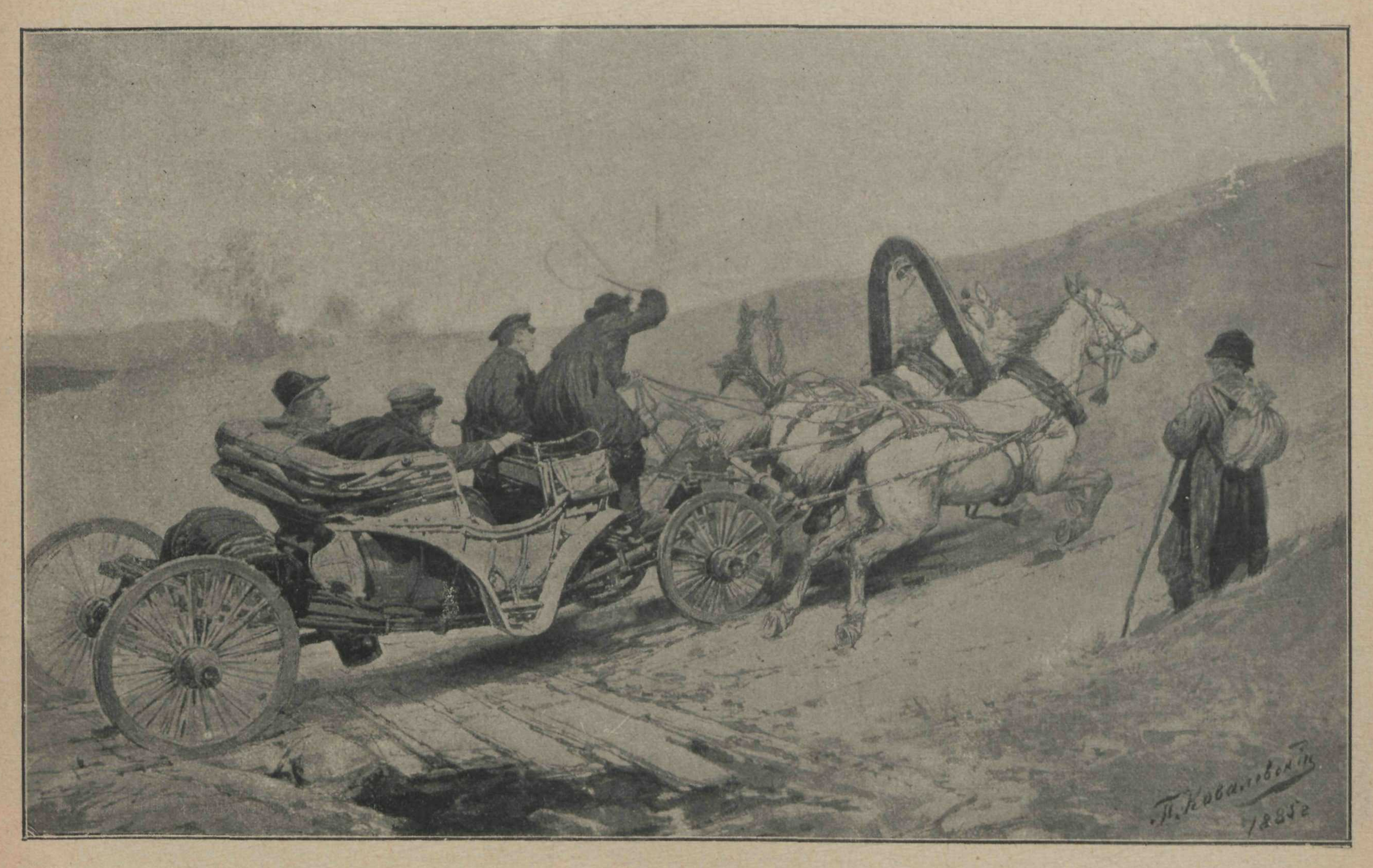
или менѣе гармонично сживалось съ техникой живописи, съ художественностью изображенія и наиболѣе яркимъ, талантливымъ представителемъ котораго считается и признанъ Владиміръ Егоровичъ Маковскій.

Далеко, очень далеко ушелъ Маковскій отъ жанристовъ школы Перова, какъ по техникѣ, такъ и по взглядамъ на искусство. Всецѣло поглощенные содержаніемъ картины—„разсказомъ", художники Перовской школы нисколько или почти нисколько не заботились о техникѣ. Они, напримѣръ, никогда не писали картинъ на воздухѣ. Фигуры писались въ мастерской, тусклой, полутемной, и къ нимъ приписывался „отъ себя" или по этюдамъ солнечный пейзажъ. Можно представить, насколько была правдива живопись подобныхъ картинъ!

Сначала Маковскій, тогда еще совсѣмъ юный мастеръ, подпалъ-было господствовавшему направленію, но скоро его художественная натура стала за-

дыхаться въ тѣсныхъ, узенькихъ рамкахъ исключительно „головного“ творчества. Ему захотѣлось видѣть правду въ своихъ картинахъ, не только одну житейскую, но высшую, творческую правду, безъ которой настоящее искусство немыслимо и теряетъ все свое значенie, все свое обаянie.

И добросовѣстно, тщательно, какъ ученикъ, началъ Маковскій „штудировать“ природу. Онъ писалъ множество пейзажныхъ этюдовъ, писалъ жанровыя сценки, не „отъ себя“ въ мастерской, а на воздухѣ, среди окружающей природы. И всегда, всю жизнь старался онъ совершенствовать свою технику. Другой, менѣе пытливый, менѣе любящій искусство, художникъ, достигнувъ крупнаго имени,



П. О. КОВАЛЕВСКІЙ. ТРОЙКА.

пожалуй, почилъ бы на лаврахъ и продолжалъ бы работать въ такомъ же духѣ, какъ работалъ раньше. Не то Маковскій. Безпощадный критикъ собственныхъ произведеній, онъ ясно видѣлъ нѣкоторые недостатки своей живописи, болѣлъ ими и путемъ неусыпной работы надъ собой старался отдѣлаться отъ нихъ.

И онъ достигъ многаго, очень многаго. Прежнія картины Владиміра Егоровича страдали иногда нѣкоторой чернотой колорита. Теперь колоритъ его сталъ неузнаваемъ. Краски яркія, сочныя, блещущія. И странное, казалось бы, непонятное, дѣло! Чѣмъ старше становится Маковскій, тѣмъ съ каждымъ годомъ опережаетъ онъ себя въ техникѣ. Чѣмъ объяснить это? Объяснить можно

двумя главными стимулами: громадный трудъ и любовь къ искусству, горячая, искренняя, юношеская любовь.

„Перовцы" преслѣдовали въ картинахъ своихъ „разсказъ", Маковскій преслѣдуетъ типы,— задача несравненно болѣе художественная, ибо лучше жизни не выдумаешь. И она на каждомъ шагу даетъ такія драмы, такія характерныя положенія, которыя и не снились любому жанристу. Гораздо большая заслуга художника, когда изъ тысячъ, изъ десятковъ тысячъ мелькающихъ предъ нимъ людей онъ создаетъ творческимъ умомъ и талантомъ своимъ господствующіе



А. Д. КИВШЕНКО. СОРТИРОВКА ПЕРЬЕВЪ.

типы. Разсказъ присутствуетъ въ картинахъ Маковскаго ровно настолько, насколько онъ можетъ характеризовать тотъ или другой типъ.

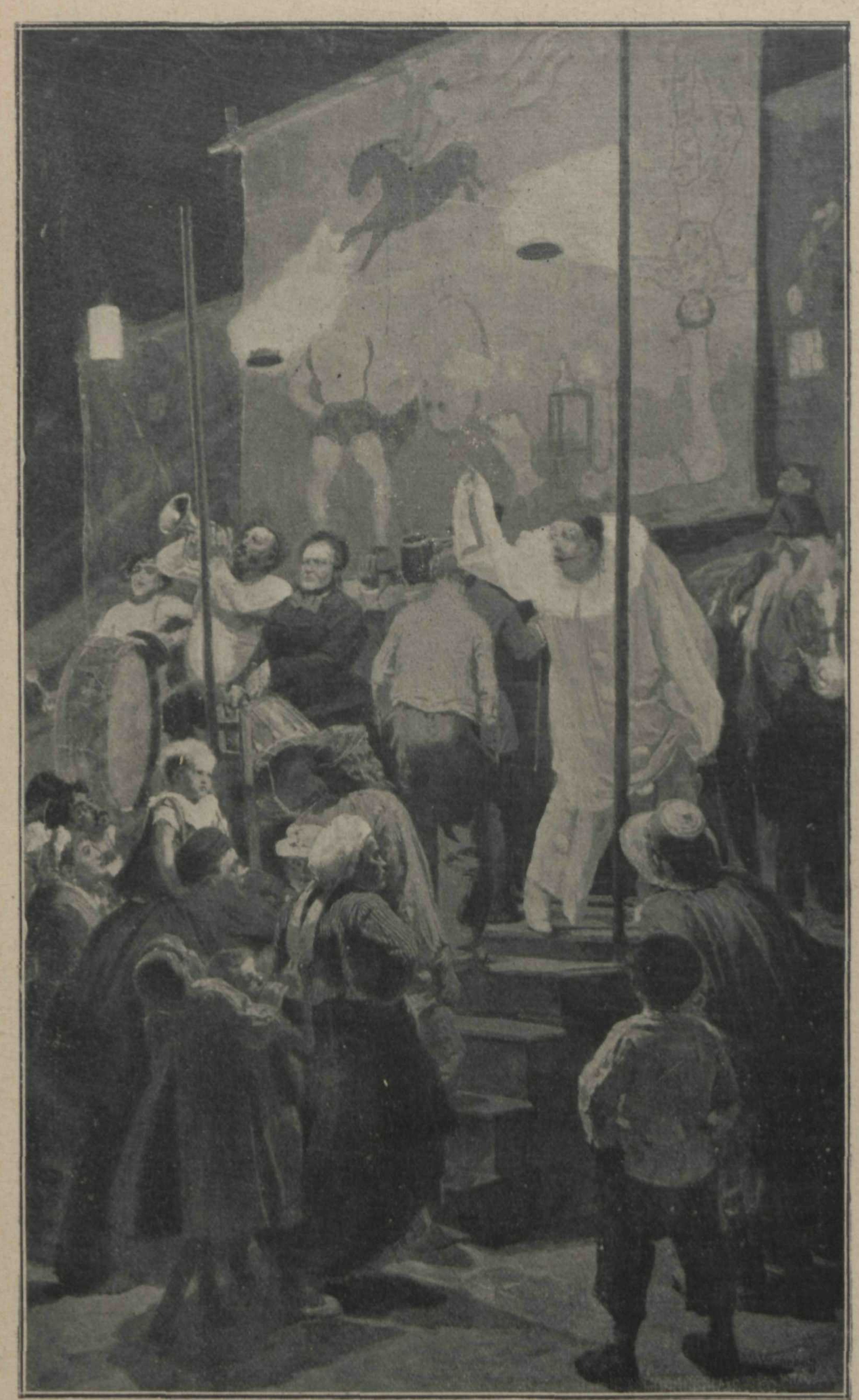
Никто никогда изъ нашихъ жанристовъ не разработалъ русской жизни такъ всесторонне и во всей колоритной пестротѣ ея, какъ это сдѣлалъ Маковскій. Проникновенно, вдумчиво и съ громадной наблюдательностью отразилъ Владиміръ Егоровичъ во множествѣ картинъ, акварелей и рисунковъ своихъ русскую дѣйствительность нѣсколькихъ десятилѣтій. Трудно указать хоть одинъ типъ, хоть одно выпуклое общественное явленіе, которые не были бы запечатлѣны Маковскимъ. Онъ никогда не замыкался въ какой-либо одной, излюбленной сферѣ. Изъ всевозможныхъ слоевъ, начиная съ великосвѣтскаго и кончая трущобнымъ, черпалъ онъ свои сюжеты.



А. Д. КИВШЕНКО. ПО ТЕТЕРЕВИНЫМЪ ВЫВОДКАМЪ.

А. Д. КИВШЕНКО. НАПЕРЕРѢЗЪ ВОЛКУ.

Есть у Маковскаго глубоко трагическіе сюжеты, при чемъ многіе изъ нихъ трактованы весьма просто и въ этой простотѣ ихъ весь ихъ ужасъ. И есть картины, отъ которыхъ вѣетъ юморомъ. Но это не тотъ дешевенькій, сладковатый юморъ, свойственный нѣкоторымъ даже очень крупнымъ нѣмецкимъ жанристамъ. Это чисто Гоголевскій „смѣхъ сквозь слезы". Недаромъ извѣстный профессоръ-психіатръ Сикорскій сравниваетъ Маковскаго съ Гоголемъ. Смѣхъ талантливаго художника,— смѣхъ саркастическій, тонкій. Какія-то унылыя нотки звучатъ въ немъ, будятъ мысль и оставляютъ по себѣ скорбное впечатлѣніе. Повторяемъ, надо удивляться знанію Маковскимъ людей и жизни самыхъ разнообразныхъ общественныхъ классовъ. Не успѣли мы побывать въ пріемной великосвѣтской патронессы - благотворительницы, какъ художникъ ведетъ насъ въ подвальную квартирку бѣднаго отставного канцеляриста съ ея одичалыми аборигенами, среди которыхъ, подобно доброй феѣ, появилась эта же благотворительница въ богатой собольей шубѣ. Ведетъ въ одиночную камеру, гдѣ тоскуетъ по свободѣ арестантъ съ умнымъ, интеллигентнымъ лицомъ. Ведетъ въ залу окружного суда, въ мужицкую хату, въ ночлежный домъ, въ трущобу. Ведетъ на живописный берегъ Волги, гдѣ купаются въ солнечныхъ лучахъ вѣчно праздные, свободолюбивые босяки. Ведетъ въ благословенную Украйну съ ея чернобровыми дивчатами и



В. М. ВАСНЕЦОВЪ. БАЛАГАНЫ ВЪ ПАРИЖѢ.



П. П. ГРУЗИНСКІЙ (1857—1892). МАСЛЕНИЦА.

Т-во М.О. ВОЛЬФЪ

Ѳ. С. ЖУРАВЛЕВЪ. ПЕРЕДЪ ВѢНЦОМЪ.

загорѣлыми, морщинистыми стариками, что возсѣдаютъ въ шиночкѣ за дружеской бесѣдой...

Нѣсколько раньше Владиміра Маковскаго, одновременно и позже него выступилъ цѣлый рядъ художниковъ-націоналистовъ, создавшихъ передвижничество. Вотъ наиболѣе замѣтные изъ нихъ: Пукиревъ, Мясоѣдовъ, Невревъ, Корзухинъ, Прянишниковъ, Журавлевъ, Савицкій, Лемохъ, Касаткинъ, Богдановъ-Бѣльскій.



И. Е. РѢПИНЪ. МАЛЬЧИКЪ ПЕРЕДЪ ЧАСОВЫМЪ МАГАЗИНОМЪ.

Мясоѣдову больше семидесяти лѣтъ. Это самый старый передвижникъ, самый типичный въ смыслѣ прямолинейной убѣжденности своей. Лучшая картина Мясоѣдова—большая золотая медаль его: „Бѣгство Димитрія Самозванца изъ корчмы на Литовской границѣ". Едва-ли не первая настоящая русская историческая картина, написанная реально, умно, безъ всякихъ романтическихъ и мелодраматическихъ кривляній. Большой успѣхъ выпалъ на долю такихъ вещей Мясоѣдова, какъ: „Самосожигатели" и „Чтеніе положенія 19-го февраля". Но въ этихъ картинахъ больше литературнаго содержанія, чѣмъ техническихъ достоинствъ, которыми блещетъ „Самозванецъ".

Рядомъ съ Мясоѣдовымъ можно поставить Савицкаго. Даровитый художникъ-мыслитель, но неважный живописецъ. Всюду преобладаетъ у него жесткій, непріятный колоритъ. Въ синихъ, жесткихъ тонахъ выдержана и картина Савицкаго „Проводы на войну", что находится въ музеѣ. Сосѣдство „Грѣшницы" Семирадскаго особенно рѣзко подчеркиваетъ грубую живопись Савицкаго.



И. Е. РѢПИНЪ. САДКО.

Несомнѣнно талантливъ былъ Прянишниковъ. Воздушно и сочно написанъ его „Крестный ходъ". Лучшая картина Прянишникова—„Гостиный дворъ", интересная по тщательной отдѣлкѣ и подбору типовъ средняго московскаго купечества, — имѣла успѣхъ даже за границей. Прянишниковъ не отличался продуктивностью. Кромѣ того, оригинальности физіономіи его мѣшаетъ подражательность. Первыя картины его написаны въ духѣ Перовской школы, послѣдующія — носятъ печать подражанія Владиміру Маковскому.



Н. А. ЯРОШЕНКО (1846—1898). НА КАЧЕЛЯХЪ.

Нельзя обойти молчаніемъ Корзухина. Добросовѣстный бытописатель, который, не мудрствуя лукаво, изображалъ то, что видѣлъ. Вотъ въ обществѣ пріѣзжихъ гостей, благодушествуя, попиваютъ чаекъ монахи. Вотъ возвратился въ родную семью гимназистъ изъ школы. Вотъ поздравляютъ помѣщицу-бабушку съ днемъ ангела



Н. А. ЯРОШЕНКО (1846—1898). ВЪ ТЕПЛЫХЪ КРАЯХЪ.

домашніе и преданная, почтительная дворня.—Все это такъ просто, но вмѣстѣ съ тѣмъ такъ правдиво, такъ жизненно!

Богдановъ-Бѣльскій знакомитъ насъ съ деревенскимъ мужичкомъ. Мужичокъ Богданова-Бѣльскаго особенный. Одѣтъ всегда хорошо, чисто, посѣщаетъ воскресныя школы. По праздникамъ приходитъ въ гости къ учителю и беретъ у него почитать умную книжку. Степенный, красивый мужичокъ, нисколько не озабоченный ни нуждой, ни горемъ. Иногда на тулупѣ его бываетъ заплата, но такая чистенькая, аккуратная, что скорѣе производитъ впечатлѣніе чего-то наряднаго, а не изъяна, свидѣтельствующаго о бѣдности. Помимо деревенскихъ мужичковъ, Богдановъ-Бѣльскій пишетъ еще обстановочные великосвѣтскіе портреты.



А. А. НАУМОВЪ. СТАРЫЙ ДРУГЪ.

Чрезвычайно симпатичное дарованіе представляетъ собой Максимовъ. Къ сожалѣнію, подобно многимъ нашимъ художникамъ, онъ какъ-то растворился, преждевременно „сошелъ на нѣтъ“. А у него были хорошія картины, „Бабушкинъ садъ“ напримѣръ. Это цѣлая поэма, заключительный грустный аккордъ погребальнаго марша, подъ звуки котораго умирало наше дореформенное барство. У Максимова сюжетъ всегда болѣе или менѣе гармонично уживался съ порядочностью техники, чѣмъ далеко не всѣ передвижники могутъ похвастать.

Но не всѣ передвижники остались вѣрными до конца своимъ традиціямъ. Есть исключенія. Одно изъ самыхъ яркихъ—Константинъ Маковскій. Вмѣстѣ со знаменитыми тринадцатью вышелъ онъ изъ Академіи, не желая подчиниться ея классическимъ требованіямъ относительно писанія программы на большую золотую медаль. Вмѣстѣ работалъ въ новой, организованной Крамскимъ, артели. Вмѣстѣ выставлялъ на первыхъ передвижныхъ выставкахъ гражданскіе мотивы,

А. ЭДЕЛЬФЕЛЬДЪ. ПРАЧКИ.

А. К. БЕГГРОВЪ. У ВОДОПОЯ НА НЕВѢ.

въ родѣ „Похоронъ“ и „Балагановъ на масленицѣ“. Но скоро все это надоѣло Константину Маковскому. Сермяжные герои съ ихъ маленькимъ горемъ, маленькими нуждами наскучили ему. Не прочувствованныя, а навѣянныя со стороны, н родническія тенденціи—вывѣтрились. Красиваго, блестящаго, богато одареннаго Константина Маковскаго потянуло къ нарядной роскоши, потянуло въ благоухающія свѣтскія гостиныя. Онъ сдѣлался чѣмъ-то въ родѣ петербургскаго Макарта. Началъ писать огромныя картины изъ боярской жизни, гдѣ его шикарной колоритной кисти былъ данъ надлежащій просторъ. Началъ писать тысячные аристократическіе портреты, которые нравились „его“ публикѣ и сдѣлали ему имя великосвѣтскаго дамскаго портретиста. А между тѣмъ, скромные небольшіе холстики Константина Маковскаго изъ народней жизни гораздо выше, и по содержанію, и по мастерству, его огромныхъ макартовскихъ полотенъ изъ боярской жизни, гдѣ столько же исторіи, сколько мужицкой правды въ жанрикахъ Богданова-Бѣльскаго.



М. С ТКАЧЕНКО. ВЪ МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА.

Совершенно особнякомъ отъ всѣхъ лагерей и направленій стоитъ Николай Николаевичъ Каразинъ. И техника у него своя, Каразинская. Его рисунокъ, небрежный, смѣлый, можно узнать еще издали. Особенно интересенъ Каразинъ въ своихъ аквареляхъ и рисункахъ изъ хорошо ему знакомой туркестанской жизни. Подобно В. В. Верещагину, Каразинъ—и популярный литераторъ. Къ своимъ романамъ, повѣстямъ и разсказамъ, большинство которыхъ носитъ характеръ этнографическій, онъ сдѣлалъ множество иллюстрацій. Весьма рѣдкое и желанное явленіе, когда самъ авторъ поясняетъ рисунками картины и образы своихъ беллетристическихъ произведеній.

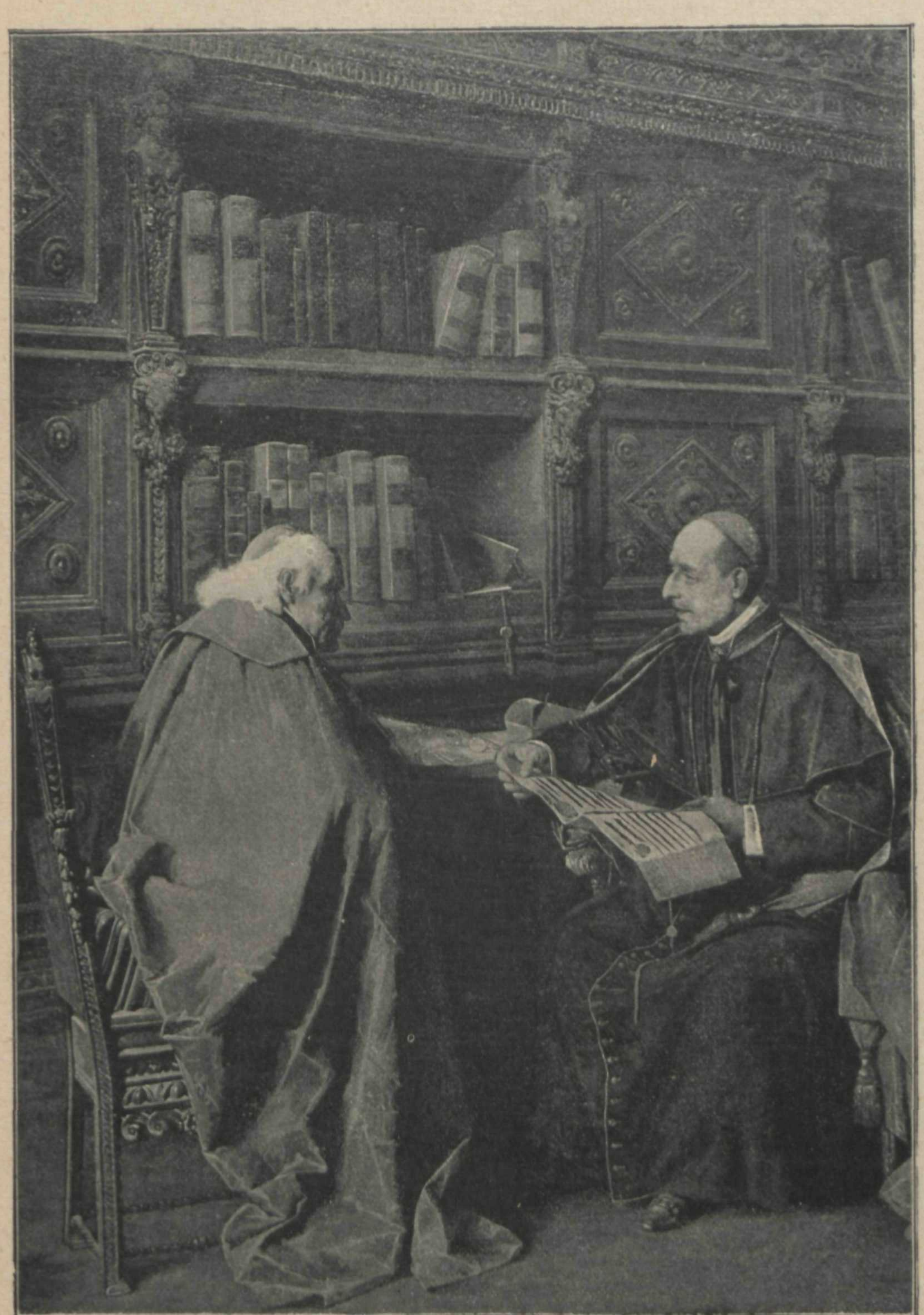


Н. К. БОДАРЕВСКІЙ СВАДЬБА ВЪ МАЛОРОССІИ.



Н. Д. ДМИТРІЕВЪ-ОРЕНБУРГСКІЙ (1838—1897). УТОПЛЕННИКЪ ВЪ ДЕРЕВНѢ.

Близко подходитъ къ передвижникамъ по своему творчеству, хотя онъ никогда не принадлежалъ къ нимъ, Иванъ Ивановичъ Творожниковъ. Въ то-же время отличается онъ отъ передвижниковъ тѣмъ, что въ бытовыхъ, народническихъ картинахъ его отсутствуетъ разсказъ. Творожникова болѣе занимаютъ типы, психологія души, безъ отношенія къ тому или другому дѣйствію. Много достоинствъ въ его музейной картинѣ „Бабушка и внучка". Посреди зимняго скуднаго пейзажа изображены фигуры двухъ нищенокъ: старухи и почти ребенка. Лицо старухи полно всепрощающей, безотвѣтной кротости. Нужда и горе преждевременно состарили дѣвочку. Не по лѣтамъ серьезно и мрачно глядитъ она на Божій свѣтъ, который не далъ свойственныхъ ея возрасту безмятежныхъ, радостныхъ дней. Тяжелое впечатлѣніе! Картина захватываетъ не только содержаніемъ. Много живописныхъ достоинствъ и широкій, сочный мазокъ Творожникова говоритъ въ пользу его техники.

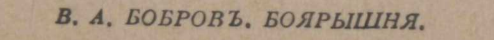


А. А. РИЦЦОНИ. ВЪ МОНАСТЫРСКОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

Параллельно съ передвижниками работали художники академическаго лагеря. Никакими общественно-литературными цѣлями они не задавались. Скорѣе ихъ можно назвать объективистами, бытовиками. Причисляя этихъ живописцевъ къ академическому лагерю, мы вовсе не хотимъ сказать, что они рутинеры и классики. Ничего подобнаго въ творчествѣ ихъ вы не найдете. А просто они выставляли свои вещи преимущественно на Академическихъ выставкахъ. Таковы Павелъ Осиповичъ Ковалевскій, Кившенко, Грузинскій, Петръ Соколовъ.

Ковалевскій, бывшій профессоръ батальнаго класса, специализировался,




В. А. БОБРОВЪ. БОЯРЫШНЯ.

Н. К. ПИМОНЕНКО. ГАДАНЬЕ.

если можно такъ выразиться, на лошадяхъ. Въ самомъ дѣлѣ, лошадей онъ рисовалъ превосходно. Вспомните его „Двѣ кавалькады", „Обратнаго ямщика", Тройку". Картины Ковалевс ‧аго интересны, какъ документы русской деревенской жизни,— той своеобразной жизни съ ея проселочными дорогами, тарантасами, залихватскими ямщиками, отъ которой черезъ нѣсколько десятилѣтій не останется и слѣда. Картины Ковалевскаго, перваго періода, отличаются превосходной техникой. Недаромъ знаменитый Мейсонье сказалъ про него: „Въ Европѣ только два художника умѣютъ рисовать лошадей: я и Ковалевскій". Лучшая вещь Ковалевскаго, выше которой онъ не поднимался никогда, — это написанная имъ картина во время заграничнаго пенсіонерства „Раскопки въ окрестностяхъ Рима". Ковалевскій написалъ много и чисто батальныхъ холстовъ, на которыхъ запечатлѣлъ не одно историческое сраженіе.

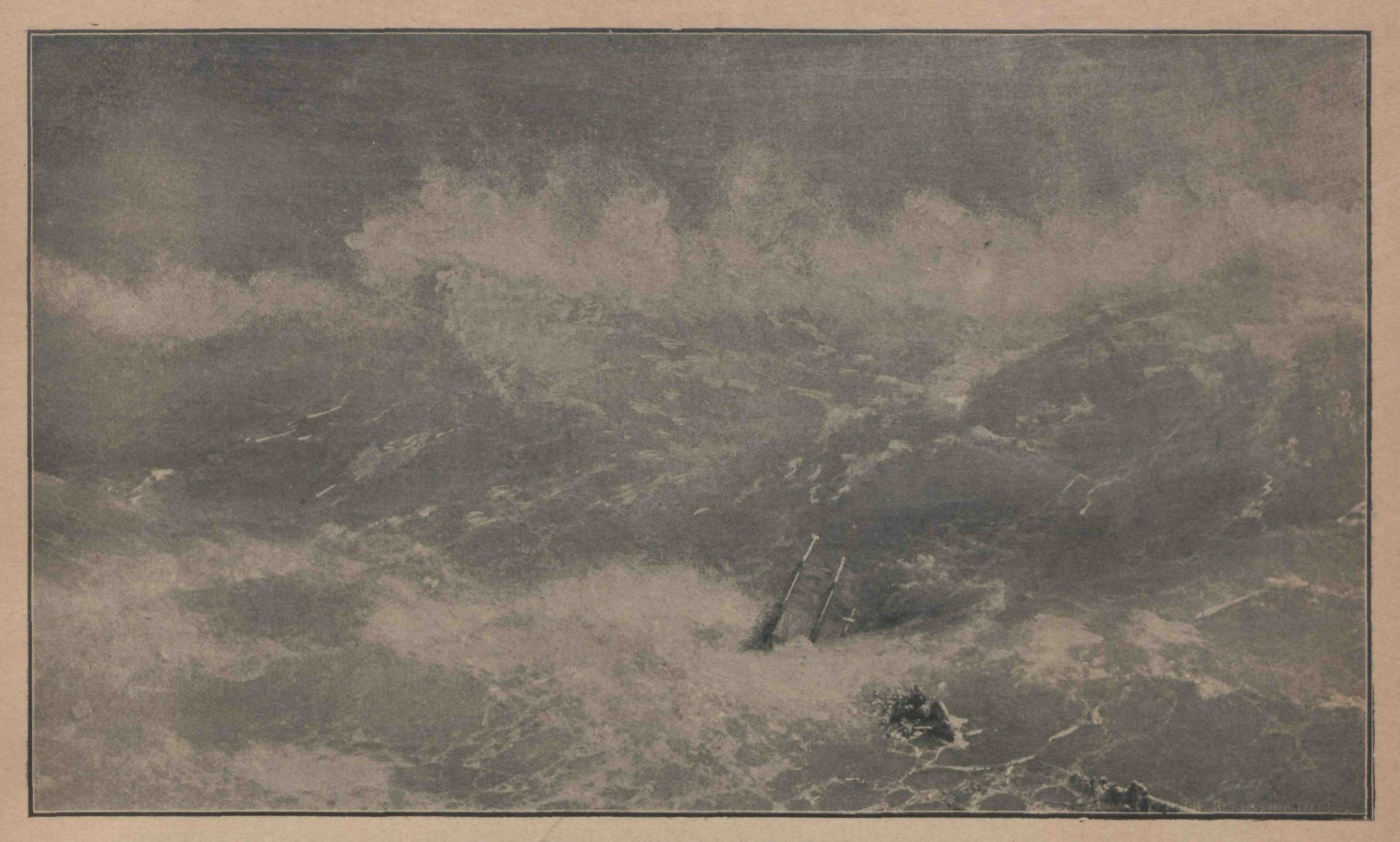
Быть-можетъ, уступалъ ему въ техникѣ, за то превосходилъ его художественностью и поэзіей акварелистъ Петръ Соколовъ „Документы" Соколова гораздо интереснѣе сухихъ, протокольныхъ „документовъ" русской жизни Ковалевскаго. Въ охотничьихъ сценахъ Соколова, съ его доѣзжачими, борзыми псами, тоскливыми равнинами, много чисто русской, широкой и дикой удали. Онъ понималъ эту привольную кочевую жизнь, потому что самъ былъ страстный охотникъ. Чисто Тургеневскими настроеніями дышатъ нѣкоторыя акварели Петра Соколова, написанныя до виртуозности и горячо, и сильно, и смѣло.

Въ послѣдніе годы жанръ начинаетъ замѣтно вымирать. Выставки буквально заполонены пейзажами. Что за причина такого оскудѣнія? Не искать-ли ея въ поголовномъ увлеченіи нашей художнической молодежи „пленеризмомъ"? Всѣ взапуски бросились передавать напоенную воздухомъ природу съ ея перемѣнчивыми красками и скрытой, трепещущей жизнью...



Н. П. ЗАГОРСКІЙ. НАБОЛѢВШЕЕ СЕРДЦЕ.





И. К. АЙВАЗОВСКІЙ (1817—1900). ВОЛНА.

IV.

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ.

Наша пейзажная живопись зародилась и шла параллельно, рука-объ-руку съ возникновеніемъ и ростомъ внѣшней культуры Петербурга. Строились дворцы, разбивались парки, созидались храмы. Явилась потребность увѣковѣчивать все это, передавать потомству. Отсюда—появленіе „портретистовъ мѣстностей“, видописцевъ и перспективистовъ. Такъ зарождалась у насъ пейзажная живопись. Сначала это было что-то ремесленное, скучное, напоминающее раскрашенныя фотографіи. Требованія предъявлялись самыя ограниченныя: вѣрность, рабская точность передачи той мѣстности, портретъ которой нужно было сдѣлать. Первые петербургскіе пейзажисты, Земцовъ и Зубцовъ,—современники Петра Великаго. При Екатеринѣ II появляется уже цѣлая плеяда болѣе или менѣе талантливыхъ видописцевъ: Михаилъ Ивановъ, Федоръ Алексѣевъ, Галактіоновъ, Мартыновъ, Максимъ Воробьевъ. Картины многихъ изъ нихъ—историческіе документы тогдашняго Петербурга и его окрестностей. Но въ нѣкоторыхъ чувствуется еще что-то другое, болѣе высокое, художественное, чѣмъ старательная, немудреная передача казеннаго ландшафта; чувствуется своеобраз-



М. Н. ВОРОБЬЕВЪ (1787—1855). ВИДЪ МОСКОВСКАГО КРЕМЛЯ.

ная, унылая поэзія стараго Петербурга, съ его широкими улицами, тощей зеленью и холоднымъ сѣвернымъ величіемъ дворцовъ и храмовъ.

Большой талантъ рано погибъ въ лицѣ пейзажиста Сильвестра Щедрина. Онъ чуть-ли не первый сталъ писать большія и въ то-же время интимныя картины. До него было не принято переносить на холстъ какой-нибудь скромный, интимный уголокъ природы, а тѣмъ болѣе русской. Всѣ стремились къ внѣшней красотѣ, къ декоративности. Художники старались на своихъ акварeляхъ и рисункахъ изобразить возможно больше пространства. На первомъ планѣ они писали обыкновенно группы деревьевъ, съ фигурами людей или животныхъ, на второмъ—хижины или мельницы, затѣмъ воду, рѣку или озеро, далеко убѣгающія къ горизонту равнины или цѣпи холмовъ. Таковы приблизительно сюжеты картинъ нашихъ „ландшафтныхъ" живописцевъ. Эту манеру „выбирать мѣсто" унаслѣдовали и многіе пейзажисты позднѣйшаго періода. Что касается темъ, то ландшафтные живописцы, за весьма немногими исключеніями, отличались условностью. Они рѣдко вдумывались въ природу, въ ея скрытую жизнь, въ краски, а смотрѣли на нее чужими глазами, глазами учителей, и живыхъ и мертвыхъ, въ родѣ Лоррена и Пуссена. Пуссенъ былъ Богъ для тогдашнихъ профессоровъ нашей Академіи.

Холодно, спокойно, безъ увлеченія выписывались съ одинаковою тщательностью и первые и послѣдніе планы. Искренніе мотивы, навѣянные родной природой, попадались развѣ у Максима Воробьева, да у Венеціанова, несмотря на то, что въ его картинахъ пейзажъ игралъ роль второстепенную. Царившій тогда романтизмъ отразился не только на исторической живописи, но и на пейзажной. Считалось недостойнымъ художника изобразить какое-нибудь одинокое деревцо, сѣрой ленточкой вьющуюся въ травѣ дорожку. Наоборотъ, ландшафтные живописцы презирали интимный пейзажъ и стремились къ сложнымъ композиціямъ, къ нагроможденію всевозможныхъ деталей.

Если въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣка далеко ушла и пышно расцвѣла, благодаря Левицкому, Боровиковскому, Кипренскому и Брюллову, портретная живопись, то далеко нельзя сказать этого про живопись пейзажную. Природа, мудрая, таинственная природа, была загадкой для тогдашнихъ видописцевъ. Они, эти художники, не понимали, не видѣли ея скрытой, трепещущей



С. Ѳ. ЩЕДРИНЪ (1791—1830). ВИДЪ АМАЛЬФИ.



И. К. АЙВАЗОВСКІЙ (1817—1900). ОСТРОВЪ КРИТЪ.

жизни. Видописцы боялись изображать зиму съ ея монотонными, бѣлесоватыми красками. Не постигали всей колористической прелести зимняго пейзажа съ богатыми, причудливыми солнечными рефлексами на дѣвственномъ, сверкающемъ снѣгу. Даже самъ Брюлловъ говорилъ: „Какъ ни изображай снѣгъ,— все выйдетъ пролитое молоко".

До зимнихъ-ли скромныхъ пейзажей было нашимъ, вскормленнымъ антиками, югомъ Италіи и классическимъ Пуссеномъ,—видописцамъ.

Если не считать Сильвестра Щедрина, первымъ пейзажистомъ-поэтомъ нашимъ является Иванъ Константиновичъ Айвазовскій. Это былъ громадный талантъ, могучій, романтическій. Успѣхъ на долю Айвазовскаго выпалъ легендарный. Какое-то непрерывное тріумфальное, побѣдное шествіе въ теченіе цѣлаго полувѣка. Двадцатичетырехлѣтній молодой художникъ изумляетъ весь Римъ, всю Италію своими гигантскими невиданными картинами, дающими жуткое, до полной иллюзіи, представленіе о грозной морской стихіи. Даже безстрастный, олимпійскій, холодный папа заинтересовался картинами молодого русскаго богатыря.



И. К. АЙВАЗОВСКІЙ (1817—1900). ДЕВЯТЫЙ ВАЛЪ.

Конечно, теперь можно спорить, пожалуй, о техникѣ Айвазовскаго и о реальности его маринъ. Но тогда, въ эпоху робкихъ, суховатыхъ и мертвыхъ пейзажиковъ, исполинскія полотна Ивана Константиновича казались прямо откровеніемъ...

Пейзажистъ долженъ всегда упражняться двояко: во-первыхъ, писать этюды съ натуры, чтобы

изучить въ совершенствѣ анатомію природы; во-вторыхъ, долженъ вдумчиво наблюдать ее и „фиксировать" въ своемъ воображеніи то или другое настроеніе, тотъ или другой моментъ. Только при наличности второго условія художникъ можетъ назваться большимъ, всеобъемлющимъ пейзажистомъ.

Въ самомъ дѣлѣ, есть десятки, сотни, даже тысячи моментовъ, которыхъ запечатлѣть съ натуры прямо немыслимо. Развѣ можно изобразить съ натуры, въ точномъ смыслѣ этого слова сильную бурю, даже вѣтеръ? Немыслимо. Капризный вихрь унесетъ и мольбертъ и подрамокъ, вырветъ кисть изъ рукъ художника. А если при этомъ еще проливной дождь! Гдѣ ужь тутъ писать этюдъ! Съ большой натяжкой, положимъ, можно допустить, что художникъ будетъ писать бурю изъ окна либо изъ передвижного павильона. Но, во-первыхъ, подобный образъ дѣйствій большей частью прямо невозможенъ, а во-вторыхъ, неудобенъ, потому что связываетъ художника съ извѣстнымъ пунктомъ, который, быть-можетъ, вовсе ему не интересенъ. Что-же касается писанія съ натуры ночныхъ этюдовъ, то здѣсь не въ силахъ помочь никто и ничто.



Ю. Ю. КЛЕВЕРЪ. ЗИМА ВЪ ЛѢСУ.

Только лишенный всякаго чутья можетъ писать этюды ночи при огневомъ освѣщеніи изъ окна или съ помощью фонарей. Во-первыхъ, всѣ краски ночной природы будутъ казаться фальшивыми, совершенно другими, чѣмъ онѣ есть на самомъ дѣлѣ; во-вторыхъ, и съ палитрой своей трудно будетъ разо-

браться художнику при свѣтѣ огня. Такимъ образомъ, двойная фальшь дастъ и въ результатѣ что-то несуразное, чуждое малѣйшаго намека на правду.

Что касается Айвазовскаго, то этюдовъ онъ почти не писалъ никогда. Выручала его феноменальная память. Одного мгновенія ему достаточно было, чтобы „зафиксировать“ тѣ или другія краски пейзажа, иногда самыя тонкія, неуловимыя, тотъ или другой рисунокъ волны, берега. Цѣлыми часами и днями любилъ Айвазовскій наблюдать, изучать природу. Результатомъ являлись потомъ его чудныя картины.



И. И. ШИШКИНЪ (1831—1898). ПОЛЯНКА.

За Невой, прозрачными бѣлыми ночами, мерещится неяснымъ силуэтомъ Академія Художествъ. И всякій разъ, когда видишь это величественное, красивое зданіе, въ душѣ поднимается какое-то странное чувство. Академія принимаетъ обликъ живого существа, умнаго и вмѣстѣ своенравнаго. Сколько раздавленныхъ надеждъ, горделивыхъ мечтаній похоронено въ этихъ стѣнахъ! И въ то же время сколько счастья выпало на



И. И. ШИШКИНЪ (1831—1898). БОЛОТО ВЪ ЛѢСУ. РИСУНОКЪ ПЕРОМЪ.

долю нѣкоторыхъ избранниковъ! Цѣлая вереница частью туманныхъ призраковъ, словно сотканныхъ изъ этой ночной мглы, частью живыхъ людей во плоти и крови... Вспоминаются академическія преданія, разсказы о безвременно погибшихъ талантахъ. Тамъ, въ густыхъ потемкахъ „циркуля" (центральный залъ, кольцомъ окружающій внутренній дворъ Академіи), висятъ ихъ программы на большую золотую медаль.

Спился и рано умеръ подававшій громадныя надежды талантливый мужикъ — Крюковъ. Погибъ отъ чахотки юный Песковъ. Умеръ въ вагонѣ отъ разрыва сердца Смирновъ, написавшій прекрасную картину „Смерть Нерона". Много ихъ было...



Ѳ. А. ВАСИЛЬЕВЪ (1850—1873). ВИДЪ НА ВОЛГѢ.

А вотъ возвеличенные академической судьбой счастливцы! Думалъ-ли когда-нибудь уличный мальчишка - армянинъ, рисовавшій мѣломъ кораблики на ѳеодосійскихъ заборахъ, что онъ умретъ міровой знаменитостью, милліонеромъ и даже дѣйствительнымъ тайнымъ совѣтникомъ?

Айвазовскій заслужилъ свою громкую популярность. Романтикъ чистѣйшей воды, онъ никогда почти не выходилъ за предѣлы родной ему и близкой морской стихіи. Вы рѣдко увидите у Айвазовскаго спокойное, безмятежное море. Подъ его широкой, колоритной кистью оно всегда грозно волнуется, пѣнится,



К. Я. КРЫЖИЦКІЙ. ПРОЯСНЯЕТСЯ.



I. Е. КРАЧКОВСКІЙ. ПЕРЕДЪ ГРОЗОЙ.



Р. Г. СУДКОВСКІЙ (1850—1885). ЗЫБЬ.

Р. Г. СУДКОВСКІЙ (1850—1885). ОЧАКОВСКАЯ ПРИСТАНЬ.

бушуетъ, являясь страшной титанической силой. Это грозное море, въ холодной пучинѣ котораго гибнутъ люди, корабли, при чемъ зловѣщую темь мгновеніями озаряетъ ослѣпительная молнія. „Моря“ Айвазовскаго можно сравнить съ историческими композиціями Брюллова, такого-же, какъ и онъ, романтика.

Немного позже Айвазовскаго выступилъ маститый, здравствующій и понынѣ, Левъ Феликсовичъ Лагоріо. Лагоріо не романтикъ. Онъ не ищетъ бурь. Онъ тоже поэтъ, но тихій, созерцательный. Вотъ почему такъ хороши его безмолвныя, мечтательныя лунныя ночи. Сравненіе этихъ двухъ художниковъ между собою такъ и напрашивается. Оба они сверстники. Оба родились въ Θеодосіи, на берегу Чернаго моря. Талантъ Айвазовскаго, пожалуй, сильнѣе, ярче. За то дарованіе Лагоріо болѣе утонченное, аристократическое, культурное и болѣе разностороннее. Айвазовскій писалъ безподобно лишь только



А. И. МЕЩЕРСКІЙ (1834—1901). НАРВСКІЙ РЕЙДЪ.

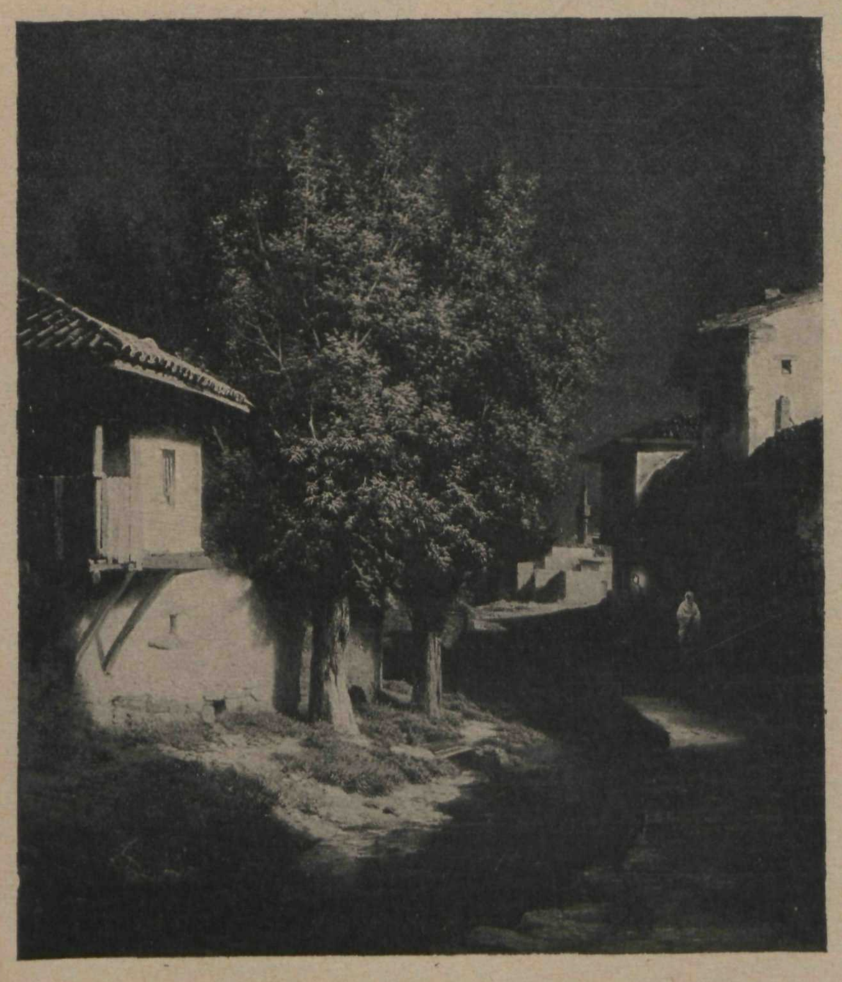




В. Д. ОРЛОВСКІЙ. ВИДЪ НА АЙ-ПЕТРИ.

воду. Почва и растительность выходили изъ-подъ его кисти неизмѣримо хуже. Фигуръ онъ совсѣмъ не умѣлъ рисовать. А Лагоріо — рисовальщикъ превосходный. Посмотрите его батальныя вещи съ группами деревьевъ, съ пѣшими и конными фигурами. Съ какимъ мастерствомъ все это написано и нарисовано!

Сказалъ новое слово, по крайней мѣрѣ въ техникѣ пейзажа, Юлій Клеверъ. До него никто не отваживался писать такъ дерзко, такими широкими, характерными, болѣе чѣмъ смѣлыми мазками. Обѣщалъ Клеверъ очень много. Обѣщалъ сдѣлаться колоссальнымъ пейзажистомъ. Но рѣдкій матерьяльный успѣхъ загубилъ его талантъ, заставилъ размѣняться на мѣдную монету. Клеверъ пересталъ творить, работать. Съ помощью подмастерьевъ онъ началъ фабриковать картины въ количествѣ ужасающемъ. Ремесленной продуктивностью своею онъ перещеголялъ Айвазовскаго. Одна изъ прошлогоднихъ выставокъ показала, что въ Клеверѣ, на котораго многіе уже махнули рукой, начали вновь вспыхивать искорки... Явилась надежда на возрожденіе Клевера.



Г. П. КОНДРАТЕНКО. НОЧЬ ВЪ БАХЧИСАРАѢ.

Рус. муз. Имп. Алекс. III.

Но и Айвазовскій, и Лагоріо, и Клеверъ, не взирая на весь свой талантъ и всю свою поэзію, — пейзажисты не вполнѣ русскіе, какъ по происхожденію, такъ и по своимъ мотивамъ. Пылкаго фантаста — южанина Айвазовскаго интересовало все грандіозное, стихійное. Для такого художника скромная русская природа—матеріалъ наиме-

нѣе подходящій. Аристократъ-итальянецъ Лагоріо тяготѣлъ всегда къ нѣсколько декоративной красотѣ востока и юга. Лунный и солнечный пейзажи Клевера — какая то нѣмецкая поэзія.

Въ шестидесятыхъ годахъ явилась плеяда художниковъ, которые съ любовью и знаніемъ дѣла занялись роднымъ застѣнчивымъ пейзажемъ: Саврасовъ, Шишкинъ, Өедоръ Васильевъ; позднѣе: Орловскій, Крыжицкій, Сергѣевъ, Левитанъ, Жуковскій.



М. П. БОЧАРОВЪ. ВИДЪ ВЪ КРЫМУ.

Шишкина недаромъ зовутъ царемъ лѣсовъ. Всю свою жизнь писалъ онъ только одинъ лѣсъ — русскій сѣверный лѣсъ. Онъ познакомилъ насъ съ его безмолвной, величавой красотой. Теперь Шишкинъ кажется жестковатымъ, не колоритнымъ, но рисунокъ, его замѣчательный рисунокъ, остался во всей своей неувядаемой прелести. Сколько мастерства въ рисункѣ каждаго сучка, каждой травинки, каждой вѣточки, то вырисовывающейся на нѣжномъ фонѣ голубыхъ небесъ, то безпомощно лежащей у подножья гордыхъ, стройныхъ сосенъ. Пейзажи Шишкина холодны. Что-то парадное въ нихъ. Они не трогаютъ души, не навѣваютъ смутныхъ плѣнительныхъ настроеній. Теперь — это скорѣе объективные документы, иллюстраціи нашего сѣвернаго лѣса, чѣмъ поэтическія картины. Прямымъ контрастомъ Шишкина является его родственникъ, умершій на двадцать третьемъ году своей жизни и успѣвшій все-таки сдѣлать чудеса. Это — Өедоръ Васильевъ. Онъ до сихъ поръ остается загадкой въ исторіи русской живописи. Такъ велики его заслуги, такъ много успѣлъ онъ сдѣлать въ то время, когда другіе только начинаютъ, дѣлаютъ свои первые робкіе шаги.

Никто до Васильева не трактовалъ такъ реально и вмѣстѣ такъ задушевно, такъ поэтично русской природы, какъ онъ въ своихъ рисункахъ и картинахъ. И на всѣхъ его работахъ лежитъ отпечатокъ натуры, такой-же скорбный, тоскующій, какъ русскій пейзажъ вообще. Вотъ тихо спятъ на берегу Волги

В. В. ПЕРЕПЛЕТЧИКОВЪ. ЗИМА. АКВАРЕЛЬ.

П. И. ЕНДОГУРОВЪ. НАЧАЛО ВЕСНЫ.



Н. Н. ДУБОВСКОЙ. ПРИТИХЛО.

темныя барки, вотъ движется послѣ дождя тропинкой одинокая фигура, а по обѣимъ сторонамъ разстилается влажный, кочковатый лугъ; вотъ дряхлая избушка подъ сѣнью раскидистаго дерева. Не мудреные, съ перваго взгляда, мотивы, но сколько въ нихъ души, сколько чувства и правды!

Васильевъ родился въ семьѣ бѣднаго петербургскаго почтальона. До тринадцати лѣтъ онъ самъ бѣгалъ съ сумкой черезъ плечо, разнося письма жителямъ каменнаго города. Судьба столкнула Васильева съ Крамскимъ—этимъ умнымъ и чуткимъ художникомъ и человѣкомъ. Крамской открылъ въ юношѣ крупное самобытное дарованіе и принялъ въ немъ близкое, горячее участіе. Шишкинъ и Крамской руководили первыми художественными начинаніями Васильева. Въ томъ возрастѣ, когда другіе только берутся за карандашъ, онъ началъ уже выставлять, и появленіе картинъ его было восторженно встрѣчено печатью и публикой. Послѣ нравственныхъ и физическихъ страданій Васильевъ скончался въ Ялтѣ отъ чахотки. Трудно найти въ искусствѣ болѣе яркій примѣръ незамѣнимой, преждевременной утраты. Интересны крымскія письма Ва-

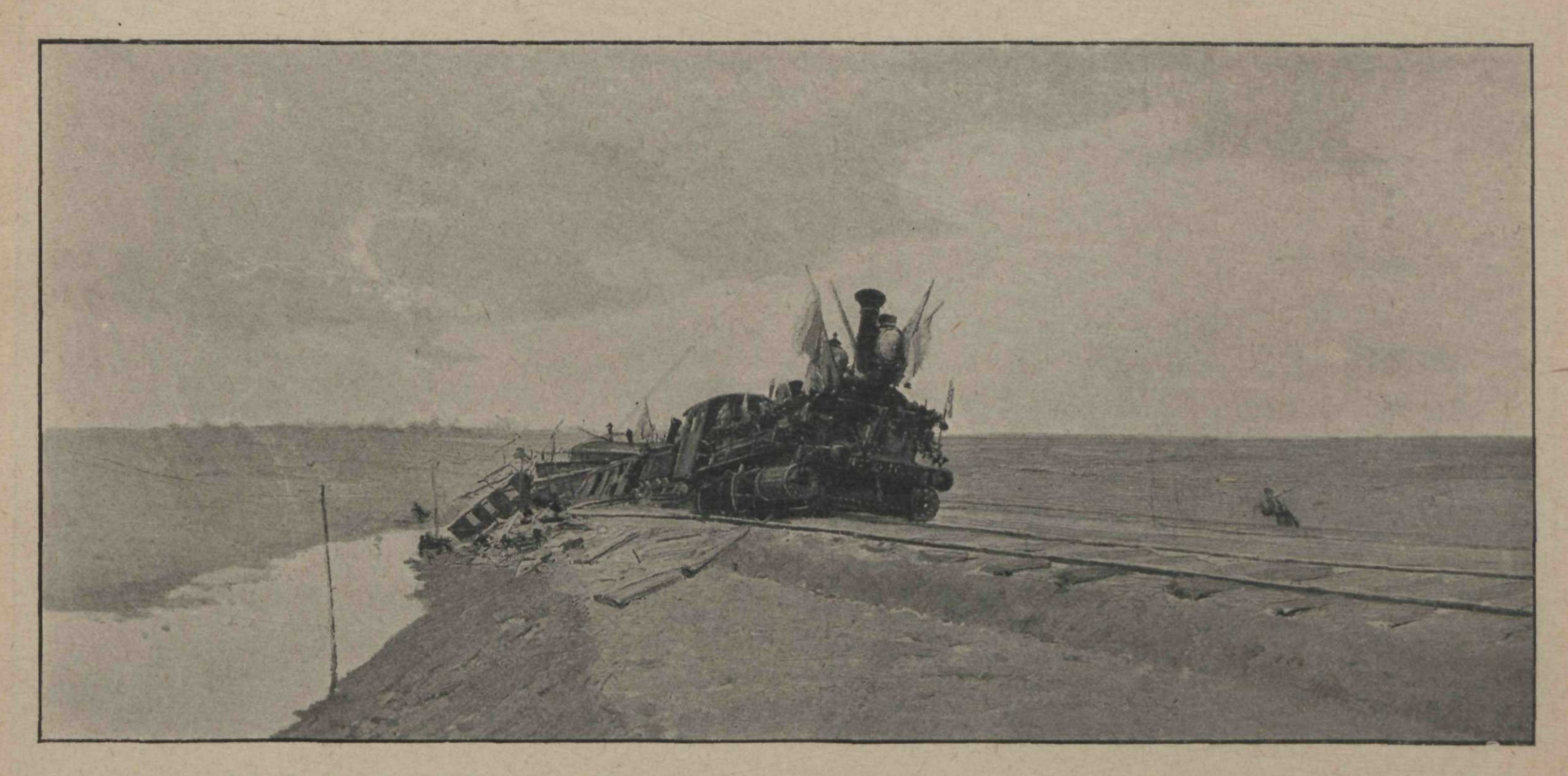


А. Н. БЕНУА. СКАЛЫ ФАРАГЛЮНИ НА КАПРИ. АКВАРЕЛЬ.

сильева къ Крамскому. Это глубокая драма наболѣвшей, мечущейся натуры,— натуры сильной, оригинальной, недюжинной.

Вотъ, что пишетъ Крамской, между прочимъ, о Васильевѣ:

„.... Въ рисованіи и живописи съ натуры онъ чрезвычайно быстро оріентировался: онъ почти сразу угадывалъ, какъ надо подойти къ предмету, что несущественно и съ чего слѣдуетъ начать. Учился онъ такъ, что казалось, будто онъ живетъ въ другой разъ, и что ему остается что-то давно забытое только припоминать. Работалъ онъ страстно; апатичность и разсѣянность не врывались къ нему въ то время, когда въ рукахъ былъ карандашъ... Васильевъ умеръ на порогѣ новой фазы развитія своего таланта, очень оригинальной и самобытной. Я думаю, что ему было суждено внести въ русскій пейзажъ то, чего послѣднему недоставало и недостаетъ: поэзіи при натуральности исполненія.



С. И. ВАСИЛЬКОВСКІЙ. КРУШЕНІЕ ЦАРСКАГО ПОѢЗДА БЛИЗЪ СТАНЦІИ БОРКИ 17 ОКТЯБРЯ 1888 ГОДА.

„Надо сказать, впрочемъ, теперь-же, что со смертію Васильева русскій пейзажъ не совсѣмъ лишился этого элемента; мы имѣемъ очень оригинальную натуру—Куинджи...“

Въ большую заслугу Васильеву можно поставить то, что въ творчествѣ его гармонично уживались настроеніе съ близкой къ совершенству формой, съ хорошимъ рисункомъ. Явленіе чрезвычайно рѣдкое. Трудно, преслѣдуя форму, сообщать картинѣ извѣстное впечатлѣніе. И наоборотъ, преслѣдуя тотъ или другой поэтическій мотивъ, не легко услѣдить въ то же время за правильностью рисунка.

Крамской упомянулъ о Куинджи. Кстати, въ Русскомъ музеѣ нѣтъ ни одной картины этого художника. Картины Куинджи нарисованы слабо, за то чаруютъ своими поразительными красками. Чаруютъ силою впечатлѣнія не эмоціальнаго, а чисто колористическаго. Куинджи, какъ никто изъ его русскихъ предшественниковъ, приблизилъ краски своей палитры къ краскамъ природы. Архипъ Ивановичъ бросилъ, если можно такъ выразиться, перчатку природѣ. Онъ

пожелалъ доказать ей, что можетъ вызвать на полотнѣ своемъ, до иллюзіи реально и ярко, лунную ночь, кровавый закатъ и яркіе солнечные рефлексы. „Въ своихъ „ночахъ" онъ даетъ физіологическое ощущеніе темноты",—говоритъ про него Крамской. Куинджи явился въ Россіи піонеромъ импрессіонистской живописи.

Подобно Куинджи, не представленъ въ музеѣ и другой очень талантливый пейзажистъ, имя котораго нельзя обойти молчаніемъ, говоря о нашей пей-



С. И. СВѢТОСЛАВСКІЙ. КЪ КОНЦУ ДНЯ.

зажной живописи. Это—Сергѣевъ. Уроженцу юга, Сергѣеву особенно удаются картины изъ чудной украинской природы. Въ его картинахъ такъ и видишь плѣнительную Малороссію съ ея теплыми темными ночами, яркимъ солнцемъ и плетущими на живописномъ берегу рѣки вѣнки изъ васильковъ и незабудокъ поэтическими дивчатами. А сколько очарованія и тихой, задумчивой прелести въ лунныхъ ночахъ Сергѣева, гдѣ мѣсяцъ серебритъ дремлющую воду и гибкій тростникъ чутко прислушивается къ чему-то непонятному, таинственному! Гдѣ-то

П. Н. КАРАЗИНЪ. ЗИМА. АКВАРЕЛЬ.

Р. А. БЕРХГОЛЬЦЪ. ЭЛЕГІЯ. АКВАРЕЛЬ.

поодаль отъ помѣщичьяго домика сидитъ на скамейкѣ въ мечтательной позѣ барышня. Въ темныхъ южныхъ небесахъ горятъ серебряныя звѣзды. Все притаилось, затихло. А въ густой влажной травѣ сверкаютъ фантастическими огоньками свѣтлячки.

Помимо обычныхъ настроеній, которыми Сергѣевъ одухотворяетъ свои пейзажи, онъ—большой мастеръ еще по части такъ-называемыхъ „литературныхъ" настроеній. Смотришь на одну изъ подобныхъ вещей, и мысль работаетъ дальше, создавая, дополняя какъ-то призрачно намѣченные художникомъ образы, связывая, компануя ихъ..

Одного поколѣнія съ Сергѣевымъ Крыжицкій и Крачковскій. Трудно сказать, кто изъ нихъ лучше. Если Крыжицкій и уступаетъ Крачковскому въ техникѣ—Крачковскій больше учился—за то Крыжицкій изящнѣе, тоньше. Въ его „лѣсныхъ даляхъ", сдѣлавшихъ ему имя, много воздуха, легкости. Прекрасныя и оригинальныя по манерѣ вещи Крыжицкаго углемъ. Его рисунки можно сразу узнать изъ тысячи.



В. Т. КАЗАНЦЕВЪ. ВОДОПАДЪ КИВАЧЪ.

Еще до Куинджи прославился своими южными маринами и пейзажами Судковскій. Смерть унесла рано Судковскаго, не давъ ему развиться окончательно. Одно время его прочили въ соперники Айвазовскому, хотя каждый имѣлъ свою собственную, оригинальную физіономію.

Недавно скончался одинъ изъ послѣднихъ старыхъ могиканъ нашего пейзажа—Арсеній Ивановичъ Мещерскій. Въ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годахъ имя Мещерскаго гремѣло. Но, къ сожалѣнію, еще при жизни стали забывать этого крупнаго мастера. Онъ сталъ меркнуть, не потому, что началъ хуже писать, а потому, что на горизонтѣ появились новыя звѣзды. Нѣкоторыя засверкали собственнымъ сильнымъ свѣтомъ, какъ, напримѣръ, Левитанъ. Свѣтъ другихъ былъ неискренній, фальшивый.

Въ послѣдніе годы народилось цѣлое поколѣніе молодыхъ даровитыхъ пейзажистовъ, болѣе серьезная, солидная дѣятельность которыхъ впереди. Таковы Жуковскій, Бѣлыницкій-Бируля, Зарубинъ, Рущицъ, Лятри. Они считаются учениками Куинджи, но въ то же время ихъ можно отнести къ Левитановской школѣ. Въ самомъ дѣлѣ, все творчество Левитана соткано изъ настроеній, боль-

А. И. МОРОЗОВЪ. ЛѢТНІЙ ВЕЧЕРЪ.

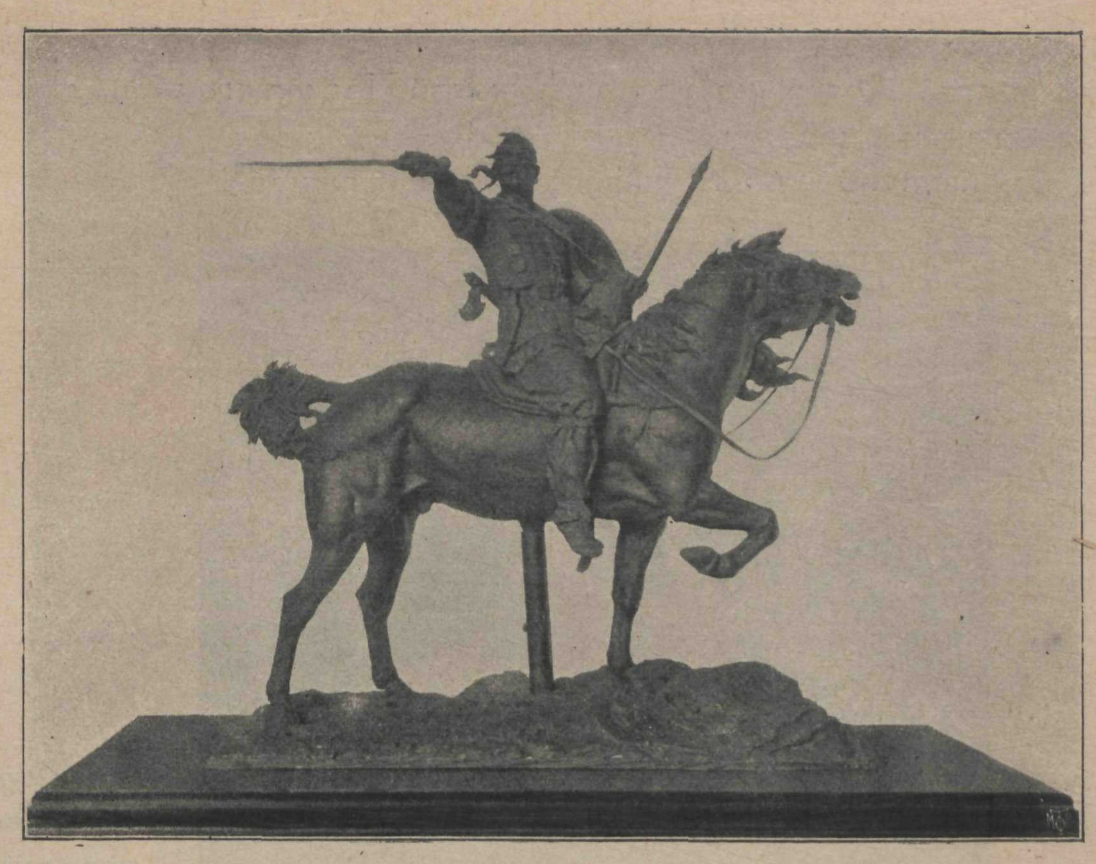
А. К. БЕГГРОВЪ. НАБЕРЕЖНАЯ РѢКИ НЕВЫ.

шей частью элегическихъ, грустныхъ. Левитанъ — самый рѣзкій шагъ въ сторону отъ видописцевъ, „портретистовъ мѣстностей". Картины, этюды его — это русская природа вообще, милая, полная незамѣтнаго очарованія, сѣверная природа. Онъ ее любилъ отъ всей души и глубоко чувствовалъ. Дряхлая часовня съ кладбищемъ поодаль, группа березокъ на берегу прозрачнаго ручья, забытый, покрившійся мостикъ - вотъ излюбленные мотивы Левитана. Чѣмъ-то Тургеневскимъ вѣетъ отъ нихъ. Ученики пошли дальше учителя. Но не въ смыслѣ талантливости и пониманія природы, а въ смыслѣ упрощенія техники. Подобно тому, какъ ландшафтные художники тщательно выписывали каждую деталь, многіе изъ современной молодежи пренебрегаютъ формой и стараются писать возможно общѣе. Однимъ это можно простить, благодаря ихъ дарованію, у другихъ получается неряшливая мазня, даже безъ самаго отдаленнаго намека на колоритъ и рисунокъ.

Никогда пейзажъ не былъ въ такой модѣ, какъ теперь. Даже портретисты въ родѣ Сѣрова и Браза стали увлекаться пейзажемъ.



Н. Н. ЕНДОГУРОВЪ. ЯЛТИНСКІЙ РЕЙДЪ НОЧЬЮ.



Е. А. ЛАНСЕРЕ (1848—1887). СВЯТОСЛАВЪ.

V.

СКУЛЬПТУРА.

Скульптура наша значительно моложе живописи. Въ то время, когда Левицкій и Боровиковскій писали съ Екатерининскихъ вельможъ свои чудные неувядаемые портреты,—русскихъ скульпторовъ не было вовсе. Творецъ знаменитаго памятника Петру Великому, геніальный Фальконетъ—иностранецъ.

Только въ началѣ минувшаго столѣтія вдругъ появилась цѣлая плеяда талантливыхъ отечественныхъ скульпторовъ. Большинство изъ нихъ—все же съ иностранными фамиліями. Таковы: Ставассеръ, Гальбергъ, Витали, Мартосъ.

Но позже стали попадаться и чисто русскія имена: Логановскій, Ивановъ, графъ Өедоръ Петровичъ Толстой, Рамазановъ, Пименовъ—этотъ русскій Микель-Анджело.

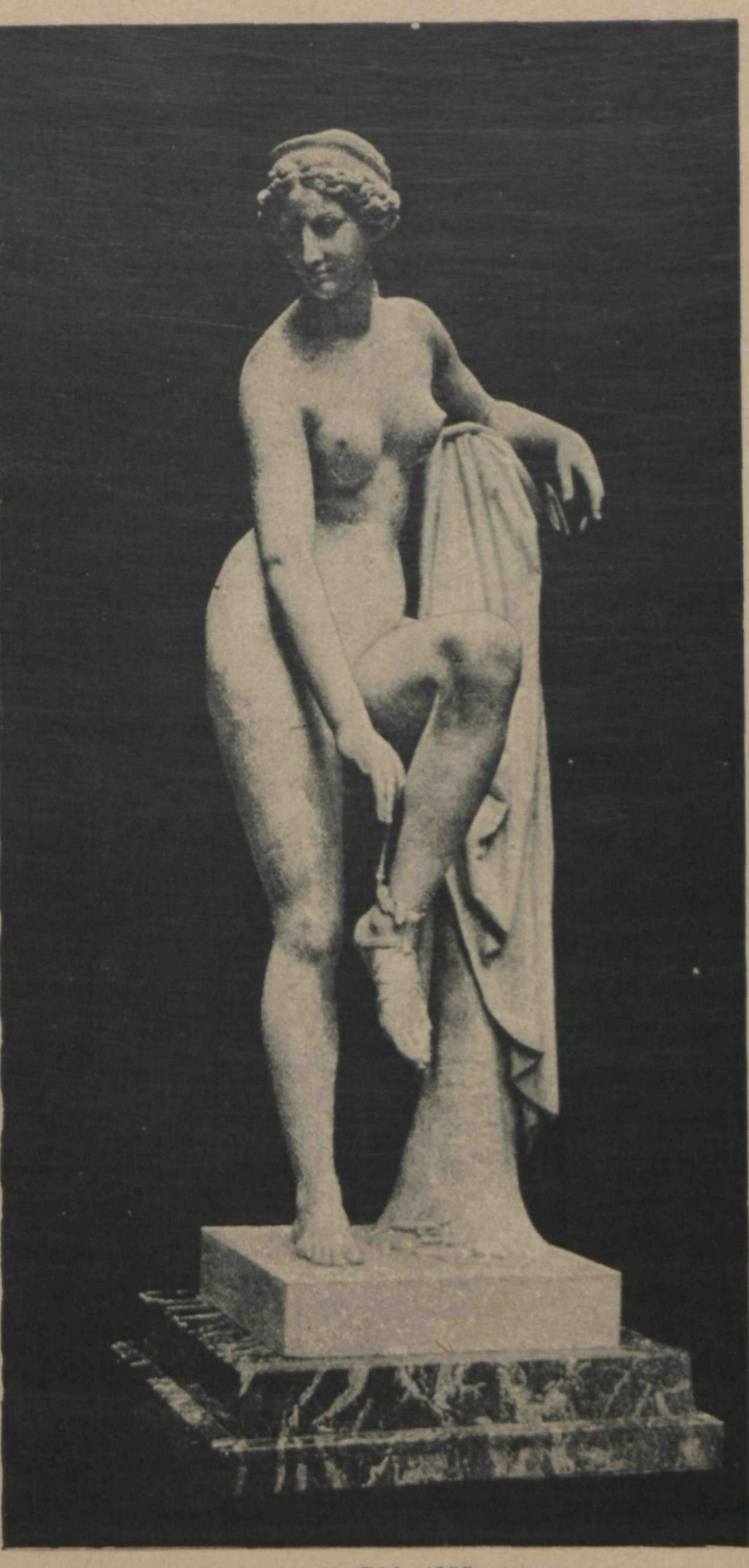
Подобно живописи, первые шаги скульптуры носили характеръ классическій. Олимпійскіе боги, сатиры, нимфы—словомъ, весь миѳологическій міръ былъ преимущественно объектомъ творчества даже нашихъ лучшихъ ваятелей первой и начала второй половины девятнадцатаго столѣтія. Стоитъ перечислить только нѣкоторыя композиціи, находящіяся въ музеѣ: „Венера, подвязывающая сандалію"—Витали; „Амуръ и Психея"—Лаверецкаго: „Сатиръ, разувающій нимфу"—Ставассера. Послѣдняя группа очень нравилась императору Николаю Павловичу, когда, въ бытность свою въ Римѣ, онъ посѣщалъ мастерскія пенсіонеровъ

Академіи Художествъ. Долго любовался Николай Павловичъ этой, дѣйствительно красивой, композиціей и сказалъ:

— Я въ жизни не видѣлъ ничего болѣе изящнаго!

Дѣйствительно, прекрасная во всѣхъ отношеніяхъ скульптура. Отдѣлка деталей тонкая, нѣжная. „Сатиръ, разувающій нимфу"— напоминаетъ лучшія вещи Кановы.

Большія надежды возлагались на титаническаго Пименова и Рамазанова. Но первый оправдалъ ихъ только на половину, второй почти не оправдалъ совсѣмъ. Причина — общій недугъ большинства нашихъ тогдашнихъ художниковъ: тяготѣніе къ бурнымъ гомерическимъ кутежамъ и къ широкому разгулу. Это была дань романтическому времени. Вотъ, что говоритъ, между прочимъ, въ своихъ запискахъ очевидецъ, ректоръ Іорданъ:



П. П. ВИТАЛИ (1794—1855). ВЕНЕРА

„... Ставассеръ подружился съ молодымъ пенсіонеромъ Рамазановымъ, талантливымъ художникомъ - скульпторомъ, но который, подъ вліяніемъ черезчуръ полной чары вина, становился веселъ и шумливъ до буйства; какъ человѣкъ съ умомъ и пріятный собесѣдникъ, онъ привлекъ къ себѣ Ставассера и другого пенсіонера — скульптора Климченко, который также оставилъ нѣсколько скульптурныхъ произведеній, какъ, напримѣръ, „Нарцисъ, смотрящійся въ воду", который украшаетъ одинъ изъ фонтановъ въ Петергофѣ. Оба эти достойные молодые художники погибли жертвою своей невоздержанности, не бывъ въ состояніи вынести того, что вынесъ Рамазановъ; оба они скончались въ Римѣ..."

Уже въ творчествѣ холоднаго классика Пименова звучатъ кой-гдѣ реалистическія нотки, слабо, нерѣшительно, но все же звучатъ. Взгляните на его



„Нищаго“, взгляните на „Игру въ бабки“. Правда, согнувшійся, играющій въ бабки русскій парень, по трактовкѣ фигуры и позѣ, напоминаетъ скорѣй греческаго юношу или римскаго гладіатора...



П. Л. СТАВАССЕРЪ (1816—1850). САТИРЪ, РАЗУВАЮЩІЙ НИМФУ.



Н. А. ЛАВЕРЕЦКІЙ. АМУРЪ И ПСИХЕЯ.

Настоящей первой ласточкой реализма въ нашей скульптурѣ можно и должно считать не Антокольскаго, какъ это думаютъ многіе, благодаря Стасову, а Матвѣя Афанасьевича Чижова. Уже программа Чижова на большую золотую медаль—„Кіевлянинъ съ уздечкою“ говоритъ о томъ, что этотъ крупный

малооцѣненный талантъ вышелъ изъ нѣдръ академической рутины на твердую реальную дорогу. „Кіевлянинъ“ Чижова не греческій юноша, вылѣпленный по указкѣ старо-академическихъ традицій, а живой, гибкій, нисколько не „позирующій“ отрокъ. Въ такомъ же духѣ созданы и всѣ послѣдующія работы Матвѣя Афанасьевича, въ родѣ весьма популярной „Рѣзвушки“ и „Погорѣльцевъ“. Но Чижовъ былъ мало продуктивенъ, во-первыхъ, благодаря чисто русской лѣни, а во-вторыхъ, благодаря строгой самокритикѣ. Во время своего заграничнаго пенсіонерства, Чижовъ удивлялъ даже видавшихъ виды иностранцевъ силою своего могучаго дарованія. Но тѣ вещи, которыя другихъ приводили въ восторгъ, онъ безпощадно ломалъ, уничтожалъ, мучимый неудовлетворенностью.



П. А. ЛАВЕРЕЦКІЙ. МАЛЕНЬКІЯ КОКЕТКИ.

Богатое дарованіе представлялъ собою и Антокольскій. Но въ то время, какъ Чижовъ оставался въ тѣни, Антокольскаго захвалили чрезмѣрно и выдали патентъ, шутка-ли сказать... на геніальность. Если Чижовъ и уступалъ Антокольскому, какъ мыслитель, за то превосходилъ его мастерствомъ, какъ техникъ. Замыслы Антокольскаго были грандіозные. Міровыя, героическія фигуры владѣли всегда его воображеніемъ: Мефистофель, Христосъ, Сократъ, Спиноза, Петръ Великій... Для того, чтобы создать образъ генія, надо быть самому геніальнымъ. Вотъ почему и Христосъ, и Петръ, и Сократъ слабѣе, холоднѣе другихъ вещей Антокольскаго. Вообще во всемъ творчествѣ его много холода и сравнительно мало жизни. Насъ могутъ, пожалуй, заподозрить въ строгости. Но не надо забывать, что мы говоримъ не о среднемъ скульпторѣ, а о всероссійской, почти европейской знаменитости. „Кому много дано, съ того много и требуется“. Въ Парижѣ, напримѣръ,

Антокольскій не имѣлъ десятой доли того успѣха, которымъ пользовался въ Россіи. Но все же заслуги его велики и его имя останется навсегда въ исторіи „русской школы". Помимо таланта Антокольскаго, этому способствуетъ еще одно обстоятельство, имѣющее развѣ только косвенную связь съ дарованіемъ. Онъ дерзалъ лѣпить и высѣкать изъ мрамора такія историческія фигуры, на которыя до него не посягалъ никто изъ русскихъ скульпторовъ. Пусть „Іоаннъ Грозный" Антокольскаго не безъ недостатковъ. Но вѣдь это единственный пока Іоаннъ Грозный въ нашей скульптурѣ. По техникѣ и по глубинѣ внутренняго содержанія одна изъ лучшихъ работъ Антокольскаго — это „Спиноза". Здѣсь онъ достигаетъ высокаго мастерства. Здѣсь онъ почти приближается къ Гудоновскому „Вольтеру".

Въ музеѣ четырнадцать скульптуръ славнаго старика, барона Клодта, автора знаменитыхъ четырехъ коней на углахъ Аничкина моста и несравненнаго „Крылова" въ петербургскомъ Лѣтнемъ саду.



М. А. ЧИЖОВЪ. КІЕВЛЯНИНЪ СЪ УЗДЕЧКОЮ.



Н. С. ПИМЕНОВЪ (1812—1864). ИГРА ВЪ БАБКИ.

Громадный техникъ, съ которымъ могъ соперничать у насъ развѣ одинъ Пименовъ. Сколько движенія, красоты и мощи въ его чугунныхъ коняхъ! Миніатюрныя модели этихъ группъ хранятся въ музеѣ подъ стекломъ и чаруютъ тщательной художественной отдѣлкой мельчайшихъ деталей.

Беклемишевъ представленъ въ музеѣ двумя работами: „Святою Варварою Великомученицею" и „Христіанкою первыхъ вѣковъ"; Каменскій — статуями: „Мальчикъ - скульпторъ" „Первый шагъ" и бюстомъ Бруни.

На верхней площадкѣ музея, въ углу, пріютилась большая гипсовая группа „Кимвры" работы Залемана. Группа, къ сожалѣнію, начала разрушаться. Въ ней много жизни и много



М. М. АНТОКОЛЬСКІЙ (1843—1902). ЦАРЬ ІОАННЪ ГРОЗНЫЙ.



М. М. АНТОКОЛЬСКІЙ (1843—1902). ЛѢТОПИСЕЦЪ НЕСТОРЪ.

таланта, пожалуй, еще больше анатомическихъ знаній. Какіе трудные повороты фигуръ, какіе трудные раккурсы! Такъ и видишь этихъ дерущихся съ ожесточеніемъ варваровъ. Обидно, что прекрасное дарованіе Залемана мало продуктивно, по крайней мѣрѣ для публики. Говорятъ, Залеманъ много работаетъ у себя въ мастерской, но, мучимый, подобно Чижову, неудовлетворенностью, ломаетъ



Г. Р. ЗАЛЕМАНЪ. КИМВРЫ.

свои композиціи.

Изъ многочисленныхъ работъ плодовитаго Беренштамма, музей имѣетъ лишь двѣ: „Христосъ и грѣшница" и „Укротительница змѣй". Обѣ эти работы принадлежатъ, однако, къ числу наименѣе удачныхъ работъ Беренштамма. Его спеціальность — бюсты - портреты. Еще ученикомъ Беренштаммъ вылѣпилъ цѣлый рядъ бюстовъ нашихъ первоклассныхъ писателей:



Б. В. ЭДУАРДСЪ. СЛАВА ВЪ ВЫШНИХЪ БОГУ.

Достоевскаго, Григоровича, Гончарова, Островскаго, Фонвизина. Уже въ этихъ работахъ онъ обнаружилъ большой талантъ портретиста. Это настоящее призваніе Беренштамма. Поселившись во Франціи, Беренштаммъ увѣковѣчилъ въ мраморѣ и бронзѣ многихъ знаменитостей Франціи: Флобера, Ренана, Зола, Жерома, Сару Бернаръ, Каролюса-Дюранъ...

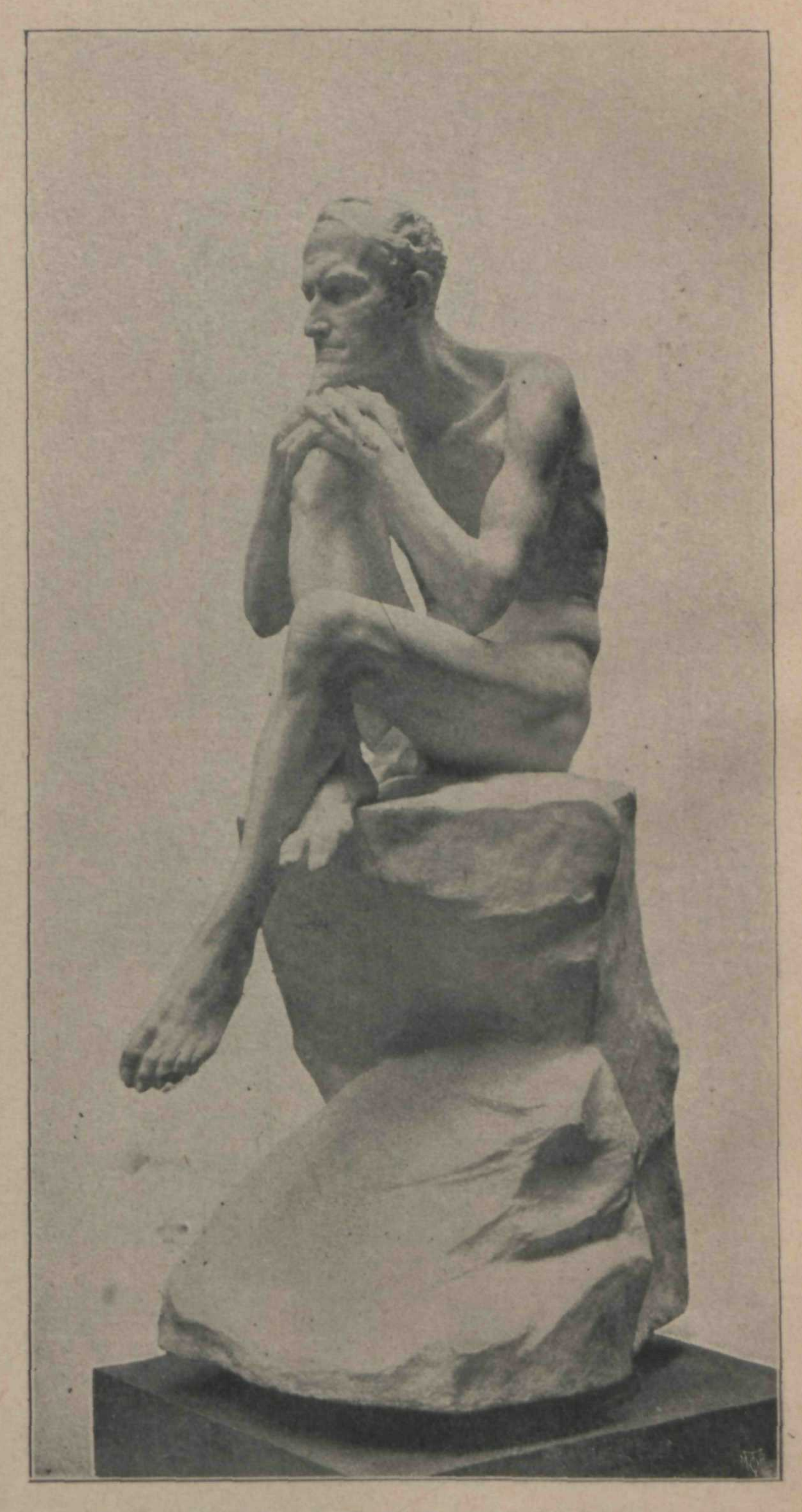


В. А. БЕКЛЕМИШЕВЪ. СВ. ВАРВАРА ВЕЛИКОМУЧЕНИЦА.

Имѣется въ музеѣ работа и другого художника, живущаго въ Парижѣ и подающаго большія надежды—Аронсона:—„Этюдъ старухи". Интересное лицо, морщинистое, характерное, въ духѣ Рембрандтовскихъ портретовъ.

Гинцбургъ — лучшій портретистъ гр. Л. Н. Толстого, создавшій цѣлый рядъ бюстовъ знаменитаго писателя, представленъ въ музеѣ одною только бронзою „Молодой музыкантъ".

За послѣдніе годы выступилъ новый скульпторъ—Трубецкой, въ лучахъ сверкающей славы котораго померкнулъ даже Антокольскій. Трубецкой выступилъ въ благодарное для него время увлеченія импрессіонизмомъ и настроеніемъ. Въ самомъ дѣлѣ, его незаконченные эскизные фигурки, группы и бюсты иногда полны соотвѣтствующаго настроенія. Словъ нѣтъ, Трубецкой талантливъ, очень талантливъ, но способенъ ли онъ на что-нибудь крупное, законченное — это еще вопросъ. Мало быть самородкомъ. Надо еще учиться, работать, пройти извѣстную школу. А Трубецкой



М. М. АНТОКОЛЬСКІЙ (1843—1902). МЕФИСТОФЕЛЬ.

и его не въ мѣру горячіе поклонники отрицаютъ всякую школу. При такихъ условіяхъ можно остаться на всю жизнь подающимъ надежды. Оправдывая Трубецкого, ссылаются на Родена. Но, во-первыхъ, Роденъ—геній, а во-вторыхъ, онъ много учился. Роденъ умѣетъ и можетъ при желаніи заканчивать свои вещи, какъ никто. А Трубецкой и не умѣетъ и не можетъ.



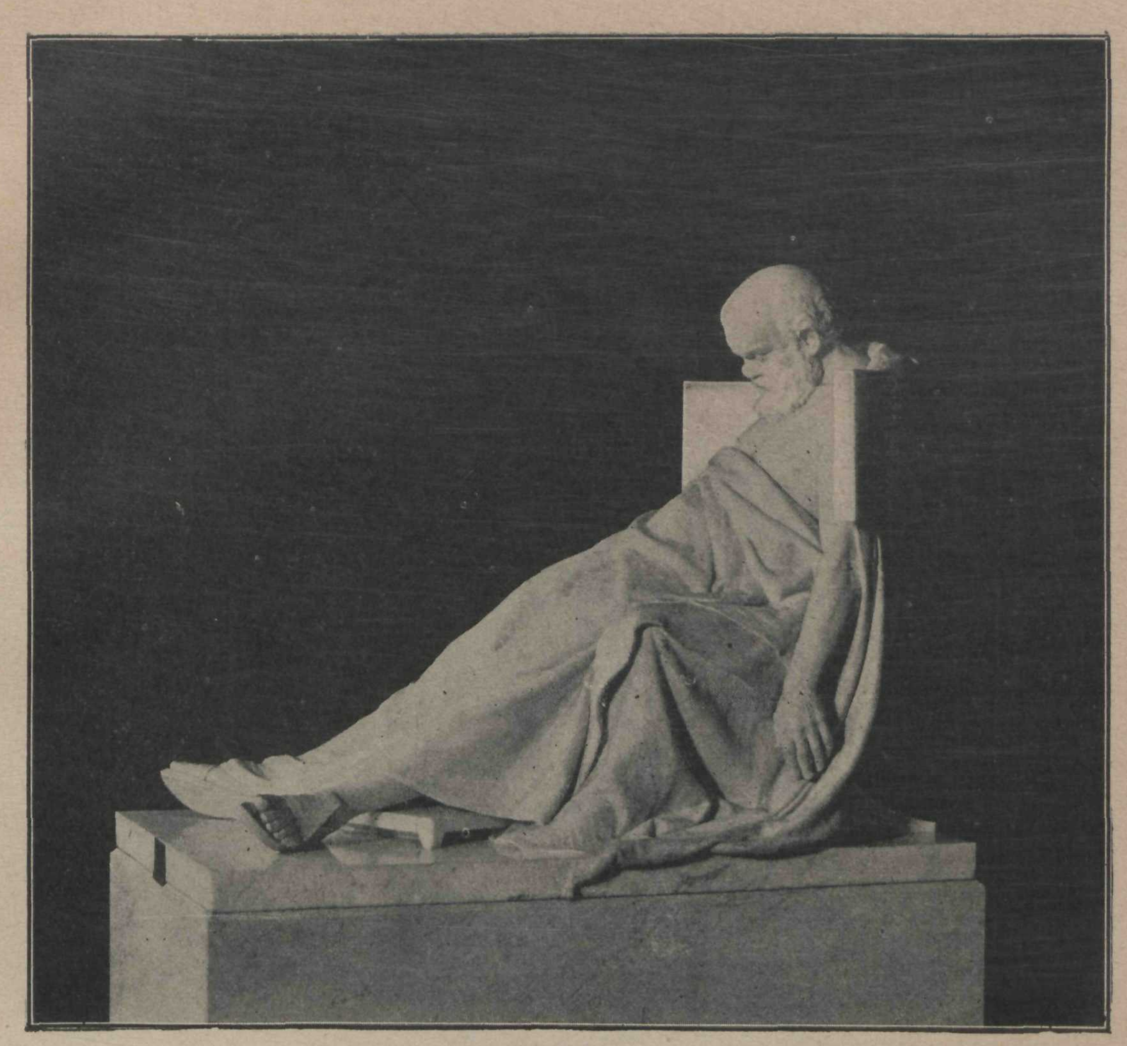
Ѳ. Ѳ. КАМЕНСКІЙ. ПЕРВЫЙ ШАГЪ.

Немногочисленныя произведенія скульптуры, собранныя до сихъ поръ въ музеѣ Императора Александра III, не въ состояніи дать полной картины того, что представляетъ собою русская скульптура въ ея цѣломъ. Правда, нѣкоторые художники, какъ, напримѣръ, Антокольскій, представлены въ музеѣ цѣлымъ рядомъ шедевровъ, которые даютъ возможность познакомиться съ ихъ

талантомъ во всемъ его объемѣ, но, рядомъ съ этимъ, другіе корифеи русской скульптуры или совершенно не представлены или же представлены въ незначительныхъ только работахъ. Послѣднее относится, въ особенности, къ первымъ по времени русскимъ скульпторамъ: въ музеѣ нѣтъ ни работъ Шубина—скульптора Екатерининскихъ временъ, творца статуи Екатерины въ Академіи, ни Демута-Малиновскаго — автора статуи св. Андрея въ Казанскомъ соборѣ, ни Мартоса—творца статуи Минина и Пожарскаго въ Москвѣ и Ломоносова въ Архангельскѣ, и мног. друг. Но и тѣ, сравнительно немногія скульптуры, которыя имѣются въ музеѣ, могутъ убѣдить всякаго, что русской скульптурѣ принадлежитъ въ исторіи европейской скульптуры не послѣднее мѣсто, и что и у насъ есть художники въ области скульптуры, которыми мы въ правѣ гордиться.



М. М. АНТОКОЛЬСКІЙ (1843—1902). ЕРМАКЪ.



М. М. АНТОКОЛЬСКІЙ (1843—1902). УМИРАЮЩІЙ СОКРАТЪ.

ОГЛАВЛЕНІЕ





CoLibrì
COVER SYSTEM ®
Made in Italy



8 032919 990143

